Moghul-Maler der Akbar-Zeit

(Indien, XVI. Jahrhundert.)

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München.

Vorgelegt von

Wilhelm Staude

aus Wien.

Wien, 1935.

Buchdruckerei und Verlagsanstalt Carl Schneid, Wien VIII., Lerchenfelderstraße 146.

4° Diss. München
1935.

*35563

Lebensbeschreibung.

Am 1. Juli 1904 in Wien geboren, legte ich nach Absolvierung einer fünfklassigen Volksschule meine Mittelschulstudien an dem Bundes-Reformrealgymnasium im VIII. Wiener Gemeindebezirk zurück. Nach erfolgreicher Reifeprüfung am 18. Juni 1923 wandte ich mich dem Hochschulstudium zu. In Leipzig (Wintersemester 1923/24 — Wintersemester 1924/25) hörte ich besonders die Vorlesungen der Herren Geheimrat Professor Dr. Wilhelm Pinder (Kunstgeschichte) und Professor Dr. Weule (Völkerkunde). Dann folgten zwei Studiensemester an der Universität (Sorbonne) in Paris (1925/1926). Von dem Wintersemester 1926/27 an setzte ich meine kunsthistorischen Studien in Wien fort, wo die Herren Professor Josef Strzygowski und Professor Heinrich Glück (†) zu meinen Lehrern zählten. Am 20. Juli 1929 erhielt ich das Absolutorium. Bis dahin gehörte ich auch der Arbeitsgemeinschaft des I. Kunsthistorischen Seminars der Universität zu Wien an, in dessen Rahmen ich mehrere Übungen und Prüfungen ablegte. Von meinem leider zu jung dahingegangenen Lehrer Heinrich Glück zu dieser Arbeit angeregt, trachtete ich meine Studien in Paris, London, Oxford, Berlin, Leipzig zu vertiefen und fand Gelegenheit, in Konstantinopel und Kairo, mit dem Orient in engere Berührung zu kommen.

Seit dem Wintersemester 1931 habe ich die Ehre Schüler der Herren Geheimrat Professor Dr. Wilhelm Pinder (Kunstgeschichte), Geheimrat Professor Dr. Luzian Schermann (Völkerkunde), Professor Dr. Buschor (Archäologie) zu sein. Herr Dozent Dr. Ludwig Bachhofer hatte die Güte, die vorliegende Arbeit zu lesen und sie teilweise einer fördernden Kritik zu unterziehen.

Begutachter: Priv.-Doz. Dr. Ludwig Bachhofer.
Referent: Geheimrat Prof. Dr. W. Pinder.
Tag der mündlichen Prüfung: 25. November 1932.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Meiner Mutter
und dem unvergeßlichen Lehrer
und Freund
Heinrich Glück († 1930)
in tiefgefühlter Dankbarkeit zugeeignet.

Vorwort.

Als 1910 auf der einzigartigen Ausstellung mohammedanischer Kunst in München neben Meisterwerken der persischen Miniaturmalerei auch ausgezeichnete Blätter der Moghul-Malschule ausgestellt waren, befand sich die Forschung, die sich mit diesem Zweig islamischer Kunst beschäftigt, noch im Anfangsstadium [1]. Erst das umfangreiche Werk F. R. Martins gibt einen zusammenfassenden Überblick über Entstehen und Werden der Moghulmalerei [2], ohne aber mehr als ein Abriß zu sein. Trotzdem greift der Fachmann noch heute, mehr als 20 Jahre nach Erscheinen dieses Buches, immer wieder nach diesem Werke, da er dort Wiedergaben der schönsten Blätter, besonders aus dem XVII. Jahrhundert findet, deren Originale zumeist zu den Schätzen des British Museums zählen. Auch bleibt es ein Verdienst Martins, in ausführlicher Weise auf die Tatsache hingewiesen zu haben, daß nicht nur erlesene Zeugnisse dieser von den Großmoghulen geförderten Malkunst erhalten sind, sondern auch die Namen der Künstler, die im Auftrage dieser mächtigen Kaiser manchmal wahre Wunder geschaffen haben. Allerdings versucht er in keiner Weise der Frage nachzugehen, ob die Werke, die solche Künstlernamen tragen, Züge zeigen, die für ein individuelles Schaffen dieser Künstler sprechen, ähnlich wie dies in der europäischen Malerei der Fall ist. Auch spätere Werke anderer Forscher beschäftigen sich mit der Künstlerfrage, ohne aber mehr zu geben als einen Ausblick auf Möglichkeiten, die sie dadurch vorbereiteten, daß in ihren Büchern zahlreiche, noch unbekannt gebliebene Bilder aus den verschiedensten Epochen Veröffentlichung fanden [3]. Immerhin versuchte P. Brown, der sein Werk weniger als geschulter Forscher, eher als feinfühliger Kenner schrieb [4], da und dort auf die »persönliche Note« in den Miniaturen einzelner Künstler hinzuweisen. Aber weder ihm noch Iwan Stchoukine [5] ist es gelungen, auf das Wesen des einzelnen Künstlers näher einzugehen, was hauptsächlich darauf zurückzuführen ist, daß die Werke beider Autoren der sehr umfangreichen Aufgabe gewidmet sind, eine Gesamtdarstellung der Geschichte der Moghulmalerei, bzw. der Malerei Indiens unter den Großmoghulen zu geben.

In seiner ausgezeichneten Ausgabe der Illustrationen des Hamza-Romanes (dastan-i amir Hamza) hat H. Glück, der leider so jung verstorbene Wiener Kunsthistoriker, versucht, den Malern dieser Werke nachzuspüren [6]. Leider standen ihm für seine vergleichenden Untersuchungen nicht die nötigen Mittel zur Verfügung, so daß er zu Resultaten gelangte, die den

---

[1] Meisterwerke mohammedanischer Kunst, München, in: Die Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München, 1910, München, 1912.

[2] F. R. Martin, Miniature Painting and Painters of Persia, India et Turkey, London, 1912.

[3] L. Binyon et Th. Arnold, Court Painters of the Grand Moguls, London, 1922. — P. Brown, Indian Painting under the Great Mughals, Oxford, 1924.

[4] Percy Brown ist Maler und war lange Jahre in Indien als Leiter einer Kunstgewerbeschule (Kalkutta) tätig.

[5] I. Stchoukine, La Peinture indienne à l'époque des Grands Moghols, Paris, 1929.

[6] H. Glück, Die indischen Miniaturen des Haemzae-Romanes, Wien, 1925.

heutigen Erfahrungen widersprechen [1]. Ihm bleibt aber das Verdienst, darauf hingewiesen zu haben, daß man unter gewissen Voraussetzungen die Malereien der Moghulmaler ebenso unterscheidend betrachten darf, wie die Werke irgend eines europäischen Malers. Von Heinrich Glück erhielt ich auch die erste Anregung zu dieser Arbeit, wofür ich ihm, der mir Lehrer und Freund war, immer dankbares Erinnern schuldig sein werde. Bis zu seinem Tode (1930) hat er das Werden meiner Untersuchungen richtunggebend begleitet.

Grundlage für diese Arbeit, die sich ausschließlich mit den Malern am Hofe des dritten Moghulkaisers Akbar (1556—1605) befaßt, war ein monatelanges Studium der Originale, die sich hauptsächlich in den Bibliotheken und Sammlungen Londons und Oxfords befinden. Zumal die Miniaturen des Akbar-Namah-Fragments in Indian Department des Victoria- und Albert-Museums gehören zu den Denkmälern, die am reichsten die Eigenart einzelner Künstler erschließen lassen. Doch auch das »Baharistan« in der Bodleian Library in Oxford [2] ist ein Schlüssel zu jener Welt, zu der die folgenden Untersuchungen den Weg bereiten sollen.

Denn auch diese Arbeit darf nicht als etwas Endgültiges betrachtet werden, sondern nur als ein erstes Beginnen, das allerdings mit allen Mitteln versucht in die Tiefe zu dringen. Dazu war es aber notwendig, auch eine stattliche Anzahl anderer Denkmäler in den Kreis der Betrachtungen zu ziehen, was mir vor allem dadurch möglich geworden ist, daß ich sowohl in Deutschland, als auch im Ausland in freundlichster Weise tätige Hilfe erhalten habe. Es ist mir Bedürfnis, hier all denen meinen wärmsten Dank auszusprechen, die meine Arbeit mehr oder weniger unterstützt und gefördert haben. Besonders gilt mein Dank der Direktion des Victoria- und Albert Museums, die mir nicht nur Gastfreundschaft gewährt hat, sondern auch in bereitwilligster Weise sämtliche Miniaturen des in ihrer Obhut befindlichen Akbar-Namah-Fragments photographieren ließ. Hier war es wieder Herr Stanley Clarke, der in jeder Weise meine Arbeit gefördert hat. Dank auch den Herren L. Binyon und J. V. S. Wilkinson vom British Museum, die mich nach Kräften unterstützt haben. Schließlich auch dankbares Gedenken dem großen Orientalisten Sir Thomas Arnold (gest. 1930), dem ich besonders die Anregung zum zweiten Teil meiner Untersuchungen verdanke [3]. Die Identifizierung vieler Künstlerbezeichnungen fußen auf einer Liste, die von diesem Gelehrten in Zusammenhang mit einem letzten, leider noch nicht erschienenen Werke zusammengestellt worden war. In Deutschland waren es die Herren Professor Dr. Ernst Kühnel und Dr. Hermann Goetz, die mich vielfach unterstützten; in Frankreich die Herren René Grousset (Paris, Musée Guimet) und Jean Buhot. Ganz besonderen Dank muß ich aber Herrn Dozent Dr. Ludwig Bachhofer aussprechen, dem ich für die endgültige Fassung meiner Arbeit zahlreiche fruchtbare Hinweise verdanke.

Da diese Arbeit in ihren Anfängen im Bannkreis des I. kunsthistorischen Institutes der Universität in Wien entstanden ist, habe ich auch ihrem Leiter, Herrn Professor Dr. Josef Strzygowski für viele Anregungen zu danken, allerdings mehr in methodischer Beziehung. Sein Bekenntniswerk »Die Krisis der Geisteswissenschaften« [4] gab mir vielfach die Forschungsrichtung an.

---

[1] Vergleiche Seite 60 dieser Arbeit.
[2] Vergleiche Seite 6 dieser Arbeit.
[3] Vergleiche Seite 9 dieser Arbeit.
[4] J. Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften, Wien, 1923.

Im Aufbau dieser Arbeit habe ich vor allem die von ihm vorgeschlagene Trennung von Gestalt und Form weitgehend befolgt. Eine ziemlich umfangreiche kunsthistorische Erziehung, an deren Beginn (Leipzig) und Ende (München) die Vorlesungen Geheimrat Professor Wilhelm Pinders standen, hat mich erkennen lassen, daß Kunst nicht mit »Methode« oder nicht allein mit ihr in ihrem Werden verstanden werden kann, sondern vor allem durch das Bestreben, das einzelne Denkmal als Kunstwerk zu begreifen, losgelöst von Raum und Zeit, — als einmalige Naturerscheinung. Wenn am Schlusse dieser Arbeit dennoch versucht wird, den Künstler in seiner Verbundenheit mit Land (Herkunft) und Gesellschaft (Auftraggeber, Hof) zu erfassen, so geschieht dies aus der Erfahrung heraus, daß Hofkunst — und um solche handelt es sich im Falle der Moghulmalerei — nicht frei wächst; denn einerseits steht der Künstler in mehr oder weniger großer Abhängigkeit von seinem Auftraggeber, dem Fürsten, anderseits ist er in einem Machtzentrum, wie der Residenz, den verschiedensten Einflüssen ausgesetzt, da sich dort alles sammelt, was zur politischen Macht oder zum höfischen Prunk — als sichtbaren Ausdruck dieser Macht — beiträgt. So lange aber wahre Künstler am Werke sind, wird solcher »Einfluß« nur produktiv wirken, da er sie zu einer Auseinandersetzung mit schon fertigen Kunstformen veranlaßt, ebenso wie die natürliche Umgebung den Künstler zu einer Auseinandersetzung mit den Naturformen zwingt. Produktiv kann auch ein Zusammentreffen mit fremder Kunst dadurch werden, daß sie, dank einer gewissen Verwandtschaft, eigenstes Können wieder erweckt, das durch Generationen schlummernd, dennoch dem Künstler eingeboren war. So sehe ich die Neigung der indischen Maler am Akbar-Hofe, ihren Gestalten Plastik durch Verteilung von Licht und Schatten zu geben, nicht als ein bloßes Nachahmen des europäischen Vorbildes an, sondern als ein Wiederaufleben plastischen Gestaltungsvermögens, das sich der Inder in der Bildhauerei dauernd bewahrt hat, das aber in der Malerei fast gänzlich verloren gegangen ist. Daß es aber ehemals da war, beweisen die kolossalen Höhlengemälde von Ajanta, die ungefähr achthundert Jahre vor dem Entstehen der Moghul-Malschule beendet worden sind [1].

München, 1932. Wilhelm Staude.

[1] Griffiths, Paintings of the Buddhist Cave Temples of Ajanta, London, 1897. — Es wäre hier richtiger von der Verteilung von Hell und Dunkel zu sprechen, da von bestimmter Lichtquelle kommende »Beleuchtung« nirgends gegeben ist.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort 1

Einführung 5

Unterscheidung des Wirkens einzelner Maler auf Grund gestaltlicher Eigentümlichkeiten (Bezeichnete Blätter) 9

Der Mensch 10

Bildnisse des Akbar-Namah 17

Bildnisse in den nicht historischen Werken 22

Die grotesken Bildnisse 23

Die Hände 25

Kleidung und Faltenwurf 27

Tiere 30

Komposition und Künstler (Basawan, Lal, Miskina) 35

Landschaft 47

Basawan 58

Akbar der Großmoghul 64

Europäischer Einfluß 67

Basawan als künstlerische Persönlichkeit 72

Bibliographie 77

Verzeichnis der in dieser Arbeit erwähnten Künstler 79

Verzeichnis der Illustrationen 81

Einführung.

Die meisten Moghul-Miniaturen — gleichgültig, ob sie Buchillustrationen sind oder Einzelblätter —, wurden von Malern geschaffen, die der kaiserlichen »Malakademie« angehörten. Diese war eine der vielen Einrichtungen, die jenes glanzvolle Herrschergeschlecht geschaffen und gepflegt hat, das auch heute noch in der europäischen Erinnerung als das der »Großmoghulen« lebt. Es waren dies jene muhammedanischen Eroberer, die Indien, vor allem aber Nordindien seit dem beginnenden XVI. Jahrhundert beherrschten. Der Enkel Baburs, des Begründers der Moghulherrschaft auf indischem Boden [1], Akbar, war nicht nur ein genialer Feldherr und Politiker, sondern auch ein bedeutender Förderer der Künste, besonders der Malkunst. An seinem Hofe wirkten Künstler, deren Bilder »neben die wundervollen Werke der europäischen Maler gestellt werden können, die weltberühmt geworden sind«[2]. Ihnen gilt diese Arbeit, in der versucht wird, dem Schaffen des Einzelnen nachzugehen. Gestützt ist dieser Versuch natürlich vor allem auf jene zahlreichen Dokumente, die diese Künstler selbst geschaffen haben: Bilder, die heute in Museen, Bibliotheken und privaten Sammlungen dreier Erdteile aufbewahrt werden, nachdem sie der vernichtenden Wut der Elemente und dem noch gefährlicheren Zerstörungstrieb der Menschen entgangen sind. Andere Quellen fließen sehr spärlich, da nur wenige Maler in zeitgenössischen Berichten erwähnt werden.

Trotz der großen Anzahl erhaltener Werke der Akbar-Schule, wäre das Studium des Schaffens einzelner Persönlichkeiten von sehr ungewissem Erfolge begleitet, wäre nicht ein großer Teil mit Beischriften versehen, welche die Namen der Künstler nennen, die für das Zustandekommen des betreffenden Werkes verantwortlich waren. Selten treffen wir da einen einzelnen Namen an, was soviel bedeutet, daß das Blatt sowohl im Entwurf, als auch in der Ausführung von einem einzigen Maler geschaffen wurde [3]. Zumeist sind es zwei oder mehrere Namen, von denen jeder von einer anderen Bezeichnung begleitet ist [4]. Das Wort »tarh« (Anlage, Entwurf) geht dem Namen jenes Künstlers voraus, der den Entwurf geschaffen hat; »'amal« (Arbeit, Ausführung) bezeichnet den ausführenden Maler; manchmal finden wir noch ein »chahrah nami« (Porträt), was so zu verstehen ist, daß ein weiterer Mitarbeiter einzelne Köpfe, zumeist Bildnisse bestimmter Persönlichkeiten hinzugefügt, respektive ausgeführt hat [5].

Diese Bezeichnungen zeigen also, daß zahlreiche Miniaturen, — es handelt es sich zumeist um Illustrationen von Handschriften, — von einer Arbeitsgemeinschaft hervorgebracht worden sind; wir dürfen aber annehmen, daß diese bürokratische Schärfe der Angaben nicht ganz dem Cha-

[1] Babur, der erste Großmoghule erobert 1525 Delhi; Humayun, der Nachfolger Baburs regiert 1530—56.

[2] Ein zeitgenössisches Urteil des Biographen Akbars: Abu'l Fazl; vgl. Abu'l Fazl, Ain-i Akbari, tranl. by H. Blochmann, Calcutta, 1873—94, p. 107.

[3] Vgl. Abb. 3 u. 4, die beide den Namen Basawan tragen.

[4] Abb. 8, trägt die Namen Basawan und Tara Kalan (Tara der Ältere).

[5] Abb. 6: tarh Basawan, 'amal Tara Kalan, namichahrah Bawasawan (Entwurf u. Porträte stammen also von Basawan).

rakter der Arbeitsteilung entspricht. Es wird daher Aufgabe der folgenden Untersuchungen sein, den Anteil jedes einzelnen Künstlers an dem Werden eines Werkes auch dort noch festzustellen, wo die Bezeichnung nicht mehr entscheidend sein kann.

Auffallend ist, daß den Bezeichnungen nach, die Miniaturen mancher Handschriften durchwegs Werke einzelner Künstler wären, während die meisten Blätter anderer Handschriften in gemeinsamer Arbeit entstanden seien. Die folgende Zusammenstellung gibt in diesem Sinne eine Übersicht über die bekanntesten Handschriften:

Handschriften, deren Blätter durch die Bezeichnungen erkannt werden können als:

a) Gesamtleistungen:

Babur-Namah, British Museum, Or. 3714.
Darab-Namah, British Museum, Or. 4615.
Baharistan, Oxford, Bodl. Libr.
Nizami, Sammlung D. Perrins, Malvern usw.

b) Einzelleistungen:

Babur-Namah, Vic.- u. Albert-Museum, London.
Akbar-Namah, Vic.- u. Albert-Museum, London.
Timur-Namah, Bankipore, Library.
Razm-Namah, Jaipore, Königl. Bibliothek.
Geschichte der Mongolen, Sammlung Demotte, Paris usw.

Sind nun diese Bezeichnungen, die zumeist am unteren Bildrande gesetzt sind, eigenhändige Signaturen der einzelnen Künstler? Es ist auffallend, daß innerhalb einer Handschrift der Name eines bestimmten Künstlers nicht immer in gleicher Weise geschrieben erscheint. Eines der besten Beispiele ist der Name Basawan, eines Künstlers, der uns im weiteren Verlaufe noch vielfach beschäftigen wird. In einzelnen Fällen kann man deutlich die aufeinanderfolgenden Zeichen b-s-a unterscheiden [1]; zahlreiche Blätter weisen aber eine Verschleifung des s-Zeichens auf, die eine deutliche Unterscheidung des b nicht gestattet. Dort, wo der dieses Zeichen charakterisierende Punkt fehlt, ist nur schwer zwischen einem »?sawan« und einem »Basawan« zu unterscheiden [2].

Nehmen wir nun an, daß es sich in beiden Fällen um Namen handelt, die von den Malern persönlich den Bildern beigefügt worden sind, so stellen sich in dreifacher Hinsicht Bedenken ein. Vorerst wäre es verwunderlich, daß ein Künstler in zeitlich knapper Folge Werke verschieden signiert. Dann fällt auch die Häufigkeit der unordentlichen Schreibweise auf, was auf Schreiber schließen läßt, die den Qalam (Feder) weniger als Schönschreiber, mehr als Menschen des Alltages gebrauchten. Von Malern dürften wir Besseres erwarten, zumal wir z. B. von dem berühmten Maler Abd-us Samad wissen, daß er mit der Feder wahre Wunderwerke geschaffen hat. Eine Anekdote kehrt die besondere Feinheit seiner Feder übertreibend hervor [3]. »Es ist ja allgemein bekannt, daß (er) vollkommen und mit gut leserlicher

[1] Vgl. Abb. 8 mit Abb. 7.

[2] Beachte Abb. 5: Vgl. Schreibweise von »Basawan« und »Sarwan«. Siehe Seite 72.

[3] Vgl. The Akbar-Nama of Abul-Fazl. Transl. by H. Beveridge, Calcutta, 1909 (in Fortsetzungen), Vol. III., p. 195; Abu'l-Fazl, A'in-i Akbari, transl. by, H. Blochmann, Calcutta, 1872, p. 495, Nr. 266. Siehe auch W. Staude, Abd-us Samad, der Akbar-Maler und das Millionenzimmer in Schönbrunn (»Belvedere«, Wien, 1931).

Handschrift auf einer Mohnkapsel die Surat-u-l-Ikhlas und auf der anderen Seite die Begründung des Kapitels geschrieben hat«.

Schließlich kann aber auch nicht übersehen werden, daß dort, wo mehrere Namen auf einem einzigen Blatte erscheinen, diese zu einer gewissen Einheit verschmelzen, — eine Einheit, die sich auch in dem Schwunge der Buchstaben, in der Hoch- und Tiefführung der einzelnen Worte geltend macht. Solche Abgestimmtheit ist kaum möglich, wenn einzelne Maler ihre Namen nebeneinander setzen. Die Namen sind sicherlich von verschiedenen »Schreibern« hinzugefügt worden, wahrscheinlich von Beamten des Kaisers. Aus einem Berichte Abu'l Fazls geht der Zweck dieser »Registrierung« hervor: ». . . Die Arbeiten aller Maler werden wöchentlich Seiner Majestät von den Daroghas und den Beamten vorgelegt, und Sie verleiht dann je nach den Vorzügen des Kunstwerkes Belohnungen oder erhöht das monatliche Gehalt der Maler [1]. Wir haben also amtliche Beglaubigungen vor uns, die zum Zwecke einer einwandfreien Geschenkverteilung an den Rand der Bilder gesetzt wurden. Wir dürfen annehmen, daß diese Beamten ihre Aufgabe mit großer Genauigkeit erfüllt haben; doch sollen diese Bezeichnungen für unsere Untersuchungen nie entscheidend, nur richtunggebend sein.

Diese Ausführungen geben uns auch die Berechtigung, die so wertvollen Angaben als »echt« anzusprechen, womit nicht gesagt sein soll, daß Fälschungen ausgeschlossen sind. Doch dürfen wir für die meisten hier zur Untersuchung stehenden Denkmäler den Umstand anführen, daß sie schon zu einer Zeit in die Museumsbestände eingegangen sind, da die Händler, Sammler und Forscher für die Moghulmalerei nur ein ganz geringes Interesse zeigten.

In den meisten Fällen waren die Produkte der Akbar-Maler Illustrationen von Handschriften. Die Einzelbilder unterscheiden sich hauptsächlich durch den Gegenstand der Darstellungen von den ausgesprochenen Buchmalereien. Da die Bilder niemals die ganze Blattfläche einnehmen, werden sie vom Blattrand eingefaßt, der fast immer die natürliche Papierfarbe zeigt. Um aber die Bildfläche doch stärker als ein für sich bestehendes Ganzes erkennbar zu machen, wurde sie von einem schmalen Rahmen umgeben, der sich aus mehreren verschiedenfarbigen Linien und Streifen zusammensetzt. Gelb, Blau, Rot und Schwarz sind am häufigsten vertreten [2]. Die Wirkung dieser betonten Begrenzung ist besonders dort sehr deutlich erkennbar, wo die Gestalt des Bildfeldes unregelmäßig ist [3]. Im Zusammenhange mit den Schriftfeldern kann der Rahmen für die Wirkung eines Bildes ganz entscheidend sein [4]. Dazu kann noch ein besonderer Schmuck des Blattrandes auftreten, der wohl in keinem Zusammenhange mit der Darstellung steht, aber oftmals der Buchseite ein ganz prunkhaftes Aussehen verleiht [5].

Nur mit wenigen Ausnahmen haben die Akbar-Maler auf anderem Material als Papier gemalt [6], was sich ja aus der Tatsache ergibt, daß sie vor

---

[1] Abu'l Fazl, A'in-i Akbari, Vol. I., p. 107.

[2] Auffallend ist, daß die Bilder der verschiedensten Handschriften ähnlich umrahmt sind.

[3] Vgl. Abb. 3 u. 4.

[4] Abb. 3; vgl. untereinander: Abb. 4, 17/18, 7/8, 15/16, 5/6.

[5] Abb. 3 (vgl. damit E. Kühnel u. H. Goetz. Indische Buchmalereien aus dem Jahangir-Album, Berlin, 1924). Solchen Schmuck des Blattrandes tragen besonders die Blätter des Baharistan-Manuskriptes in der Bodleian Library (Oxford) und des »Nizami«-Ms. der Sammlung Dyson Perrins (Malvern).

[6] Malerei auf Seide (vgl. I. Stchoukine, La peinture indienne à l'époque des Grands Moghols, Paris, 1929, Pl. 3).

allem Buchmaler waren und Bücher aus Papier von verschiedenster Qualität hergestellt wurden. Zumeist war es von brauner Farbe, deren Unscheinbarkeit man oftmals dadurch aufhob, daß man die Blätter mit Gold sprenkelte. Man verstand es, Papierbogen in verschiedenster Größe herzustellen; doch sind die meisten Akbar-Handschriften von mittlerem Format [1]. Die Bildgröße selbst variiert: im Akbar-Namah-Fragment des Victoria- und Albert-Museums ist sie durchschnittlich 33 cm in der Höhe und 20 cm in der Breite. Die Blätter des Babur-Namah aus der Sammlung Demotte (Paris) zeigen Bildflächen von ähnlichen Ausmaßen [2]. Doch kommen auch Darstellungen vor, die bedeutend geringere Teile der Buchseite einnehmen, wie z. B. zahlreiche Tierdarstellungen im Babur-Namah des British Museums.

Mit wenigen Ausnahmen sind die Miniaturen der Akbar-Zeit in einer der Gouache ähnlichen Technik ausgeführt, wozu die Maler sowohl mineralische als auch vegetabile Farben angewendet haben. Dadurch, daß die Bilder in den Büchern sowohl atmosphärischen Einflüssen, als auch dem Lichte entzogen waren, hat sich die Leuchtkraft der Farben fast durchwegs erhalten. Besonders die Farben der Kleidung, die von den meisten Künstlern ziemlich oder gänzlich ungebrochen aufgetragen wurden, haben ihren Glanz nicht eingebüßt. Dagegen hat sich das Silber vielerorts geschwärzt, so daß die einst blinkenden Helme und Waffen der Ritter heute unscheinbar erscheinen. Dafür läßt das unveränderte Gold noch heute erkennen, wie reich die Farbenpracht dieser Blätter einst gewesen sein muß. Dazu kommt, daß manchmal versucht wurde, die Wirkung noch dadurch zu erhöhen, daß einzelne Ornamente reliefartig aufgetragen wurden. Dazu hat man als Unterlage Kreide genommen, die mit Blattgold überdeckt wurde [3].

Die Farbenskala, die den Akbar-Malern zur Verfügung stand, war sehr reich. Außer Weiß und Schwarz findet man noch: Schwefelgelb, Chromgelb (sehr häufig); Gelb-Grün, Olivengrün, Grasgrün; Blau vom zartesten Himmelblau (Azur) bis tiefstes Dunkelblau; Violett, Rosa, Zinnoberrot, Rot, Orange, Dunkelocker; Braun, Dunkelbraun. Soweit nicht das oxydierte Silber und ein ausgeblaßtes Schwarz als Grau zählt, fehlt diese Farbe vollkommen, was Mensch und Landschaft betrifft. In der Gesamtkomposition kommt ihr aber eine große Bedeutung zu, da sich oftmals die übrigen, in freiem Rhythmus verteilten Farben von dem Grau der Elephantenkörper und dem der Architekturen wirkungsvoll abheben.

Es ist natürlich nicht möglich, die Fülle des Farbenreichtums in Worten wiederzugeben. Auch die beste Photographie ist nur schwacher Ersatz für das Original. Dadurch aber, daß die Akbar-Maler den Kontur sehr betont haben, die Einzelheit also zumeist als ein ziemlich scharf umrissenes Ganzes betrachtet werden kann, ist es dennoch möglich, die Analyse sehr eingehend vorzunehmen. Der Eigenart der Miniaturen der Akbar-Zeit entsprechend, werden wir hier manchmal auch die scheinbar nebensächlichste Einzelheit beachten; dies ist der notwendige Umweg, um das Ganze richtig bewerten zu können. So wird es uns möglich sein, Werk an Werk zu reihen, um die Persönlichkeit zahlreicher Künstler immer deutlicher aus dem Schatten der Anonymität hervortreten zu lassen.

---

[1] Babur-Namah (British Museum Or. 3714); Seitengröße 31.25 cm × 18.75 cm. Darab-Namah (British Museum Or. 4615); Seitengröße 23.75 cm × 15 cm.

[2] ca. 33 cm × 22 cm.

[3] Manchmal wurde die Ornamentik der Helme durch Punzierung des Goldes bereichert. (Auf Photographien nicht sichtbar!)

Unterscheidung des Wirkens einzelner Maler auf Grund gestaltlicher Eigentümlichkeiten.

(Bezeichnete Blätter.)

Die Untersuchungen des künstlerischen Wirkens der Akbar-Maler müssen zunächst fast gänzlich losgelöst von jeder gegenständlichen Deutung, gemacht werden, da die Fülle der Darstellungen ein Eingehen auf solche Fragen hier nicht erlaubt[1]. Schon ein ganz allgemeiner Überblick zeigt, welch verschiedenartige Stoffe die Künstler darzustellen hatten: Schilderungen des Lebens am Hofe Akbars oder eines seiner Vorgänger; das Leben und Treiben in den Städten und Burgen; Schilderungen von Jagden und Schlachten; Kämpfen zwischen den Groß-Moghulen und ihren Gegnern (Akbar-Namah, Babur-Namah, Timur-Namah) und zwischen Menschen, Göttern und Dämonen (Razm-Namah). Darüber hinaus gibt es natürlich noch zahlreiche Darstellungen, die sich in keine dieser Gruppen einordnen lassen.

Um nun ein möglichst vollständiges Bild vom Schaffen der Akbar-Maler zu gewinnen, soll zunächst versucht werden, die Art zu erfassen, wie sie einzelne Gestalten gebildet haben, wobei die Bildkomposition unberücksichtigt bleibt. Folgende Einteilung soll dabei richtunggebend sein:

a) der Mensch,
b) Kleidung und Faltenwurf,
c) die Tiere[2].

Da jede Einzelheit in der Gestaltung ein Zeichen eines in der Natur Bestehenden ist, soweit es sich nicht um absolute Ornamentik handelt, soll hier vorerst der Zusammenhang zwischen Einzelgestalt und natürlichem Vorbilde untersucht werden. Von besonderem Interesse ist das Ergebnis solcher Untersuchungen dann, wenn es sich um einen Künstler handelt, der nicht schon einmal geschaffene Kunstformen übernommen, sondern sich selbst mit der Natur auseinandersetzt hat, also Geschautem künstlerische Gestalt verleiht.

Vergleicht man dann das Gestalten der Künstler untereinander, so wird erkennbar, wie weit der einzelne Maler breite, ausgetretene Wege gegangen ist und wie weit er sich zu eigenster Gestaltung durchgerungen hat. Gerade hiedurch wird uns die künstlerische Persönlichkeit besonders nahe gerückt.

[1] Es mögen die kurzen Bildbezeichnungen (Benennungen) für die folgenden Abschnitte genügen.

[2] Man kann natürlich in der Betrachtung noch weiter gehen und die Pflanzenwelt, Landschaft, Architektur in den Kreis dieser Betrachtungen ziehen. Doch würde dies zu weit führen, zumal Landschaft und Architektur bei Untersuchung kompositioneller Eigenheiten einzelner Künstler unsere besondere Aufmerksamkeit gewinnen werden. Vgl. p. 35 dieser Arbeit. Bei einer monographischen Behandlung der Künstler wäre es wichtig, auch die Darstellung von Gegenständen des Alltags, besonders Gefäßen, eingehend zu untersuchen. Auch darauf muß hier verzichtet werden.

Wenn die verschiedenen Gestalten hier in ungleichem Ausmaße Würdigung finden, so geschieht dies nicht, weil ihnen mehr oder weniger Bedeutung zukäme, sondern weil jede Gestalt in verschiedenem Grade Anhaltspunkte bietet, die eine Unterscheidung der einzelnen Meisterhände gestatten.

Aber auch die Maler selbst werden in gänzlich verschiedenem Maße hervortreten, was teils an unserer noch unvollständigen Kenntnis ihrer Werke liegt, teils aber auch an der verschiedenen Qualität ihres Schaffens. So bilden jene Werke, die tatsächlich persönliche Eigenart erkennen lassen, nur einen Bruchteil jener Unzahl an Miniaturen, die einen Künstlernamen oder deren mehrere tragen.

Da unsere Untersuchungen nur dahin gerichtet sind, den einzelnen Künstler aus der Masse hervortreten zu lassen, bleiben zahlreiche Beobachtungen unberücksichtigt, die von anderer, berufenerer Seite gemacht worden sind. So sei hier ergänzend auf die »Wesens«untersuchungen[1] des Hamzae-Romanes hingewiesen, die Heinrich Glück angestellt hat[2] und auf die kulturhistorischen Forschungen von H. Goetz, die zum Teil auch die Akbar-Zeit betreffen[3].

Der Mensch.

Die menschliche Gestalt.

Die meisten Handschriften der Akbar-Zeit behandeln Gegenstände, welche die Gestaltung des Menschen im Mittelpunkte der Darstellung bedingen, gleichgültig ob es sich um zeitgeschichtliche Werke, wie das Akbar-Namah oder das Babur-Namah handelt, oder um ein Timur-Namah und Razm-Namah, die Stoffe einer halb-historischen oder sagenhaften Vergangenheit behandeln. Daher galt der Darstellung des Menschen die besondere Aufmerksamkeit der Künstler, was schon daran zu erkennen ist, daß oftmals mehr als ein Maler an der Ausführung des Entwurfes beteiligt gewesen ist und in zahlreichen Fällen die Köpfe von geübten Porträtmalern ausgeführt wurden. Der Eigenart der Moghul-Künstler entspricht es auch, daß die Darstellung nicht nur auf die Hauptpersonen beschränkt bleibt, sondern neben diesen noch zahlreiche andere erscheinen, die gleich Statisten neben den Helden der Handlung auftreten. So schildert Abu'l-Fazl im Akbar-Namah z. B. das auf Abb. 31 dargestellte Ereignis folgendermaßen[4]: ». . . Als er (Akbar) in der Nähe des Forts Gagram, das eines der starken Forts Malvas ist, anhielt, wurde bekannt, daß Baz Bahadur es einem seiner Vertrauten übergeben hätte und es bisher noch nicht erobert wäre[5]. Es wurde Seiner Majestät auch berichtet, daß Adham-Khan[6] es persönlich einzunehmen gedenke. Eines Tages, als S. M. dort lagerte, wurde den siegreichen Helden befohlen, das Fort einzuschließen. Als der Gouverneur erfuhr, daß der Shahinshah den Schatten der Eroberung über die Festung werfen wolle, machte er, als ein sehr fähiger und voraussehender Kopf, die Schlüssel des Forts zum Pfand seiner Sicherheit und wurde durch die Erlaubnis, den Boden zu küssen, geehrt. Ihm wurde königliche Gunst zuteil . . .«

[1] Vgl. Vorwort, Seite 3.
[2] H. Glück, Die ind. Miniaturen des Haemzae-Romanes, Wien, 1925.
[3] H. Goetz, Bilderatlas zur Kulturgeschichte Indiens in der Großmoghul-Zeit, Berlin, 1930.
[4] Abu'l-Fazl, The Akbarnama, transl. by H. Beveridge, Calcutta, Vol. II.
[5] Baz Bahadur ist ein Widersacher Akbars.
[6] Adham Khan: Akbars Milchbruder. Vgl. Abu'l-Fazl, A'in-i Akbari, Vol. I., p. 428 (Nr. 120), p. 323 (Nr. 19).

Der Bericht beschränkt sich also auf eine knappe Schilderung der Ereignisse und gibt keine nähere Angaben über die Szene der Schlüsselübergabe und die ihr beiwohnenden Persönlichkeiten. Der Maler dieses Blattes, Madhu Kalan, jedoch ergeht sich in einer reichen Schilderung von Einzelheiten, womit er die Darstellung bereichert, gleichzeitig aber weit über die textliche Grundlage hinausgeht. So sehen wir eine Fülle von Gestalten, unter denen man deutlich Höflinge aus dem Gefolge Akbars (links) und Untergebene des sich unterwerfenden Gouverneurs unterscheiden kann.

Zu den typischen Erscheinungen aus der Umgebung des Kaisers gehören hier der Sonnenschirmträger, der Akbar unmittelbar folgt und die Männer, denen die Verwahrung des kaiserlichen Schwertes, des Schildes und des Bogens obliegt.

Wie bedeutend die Möglichkeiten für den Künstler waren, läßt Abb. 17/18 deutlich erkennen, wo die Erbauung eines neuen Forts zu Agra (1565) geschildert wird. Neben Beamten des Hofes sind die verschiedenen Bauarbeiter dargestellt, in den durch ihre besondere Beschäftigung bedingten Stellungen: Lasten tragend, hockend, laufend. Eine Gruppe hebt mit einem Hebebaum einen Steinbalken. Der Maler hat also all jene Gestalten zu erfassen gesucht, die er tatsächlich bei einem Bau vor Augen bekommen hat und es ist ihm mehr oder weniger gelungen, sie so zu schildern, daß die Darstellung zu einer reichen, sehr ins Einzelne gehenden Erzählung wurde.

Im allgemeinen können wir ein Vorherrschen des bekleideten Menschen beobachten, zumal dort, wo Ereignisse am Hofe dargestellt sind. In den zeitgeschichtlichen Werken tritt die nackte Gestalt nur dort auf, wo es sich um Menschen niederer Volksschichten [1] oder um religiöse Hindus handelt [2]. In einem Werke dagegen, wie dem Razm-Namah, begegnet man zahlreichen Menschen und Göttern, die nur sehr geringe Kleidung tragen [3], so daß wir in der Lage sind, auch die Gestaltung jener Teile des Körpers kennen zu lernen, die sonst verhüllt erscheinen oder im besten Falle durch die Hülle hindurch geahnt werden können [4].

Die nackte menschliche Gestalt.

Da das Verhältnis des Künstlers zur Natur dort am deutlichsten zu erkennen ist, wo er den nackten menschlichen Körper gestaltet, wollen wir uns zunächst mit diesem beschäftigen.

Die schon betrachtete Darstellung eines Fort-Baues (Abb. 17/18) zeigt Bauarbeiter, mit fast vollständig entblößten Körpern. Wohl kann hier nicht von einem Eingehen auf anatomische Einzelheiten gesprochen werden; doch ist die Naturnähe des Körperbaues im allgemeinen beachtenswert. Besonders die verschiedenen Bewegungen sind sehr realistisch wiedergegeben und wir dürfen annehmen, daß sich der Künstler hier um ein Gestalten nach der Natur bemüht hat. Besonders der dunkelhäutige Mann im Wasser läßt erkennen, daß der Maler dieses Blattes selbst vor der Wiedergabe einer sehr komplizierten Bewegung nicht zurückgescheut hat: der Mann trägt in der den Orientalen eigentümlichen Weise einen Korb auf dem Haupte und eilt durch das Wasser nach links, wobei er sich im Schreiten nach einem anderen

[1] Vgl. Abb. 11, 13, 16, 17/18, 28.
[2] Vgl. Abb. 7/8.
[3] Vgl. Th. H. Hendley, The Razm-Namah.
[4] Die Kleidung, besonders aber der Faltenwurf, finden in besonderen Abschnitten Beachtung. Vgl. Seite 27.

Arbeiter umwendet. Diese Bewegung ist so dargestellt, daß die Füße von der Seite her zu sehen sind, die Brust sich aber in Dreiviertelansicht dem Blicke darbietet und auch der Kopf in Dreiviertelansicht gegeben ist, doch so, daß die rechte Gesichtshälfte dem Beschauer stärker zugekehrt ist als die linke. Der Künstler hat also eine komplizierte Wendung in einer Weise erfaßt, daß jede Einzelheit richtig wiedergegeben erscheint, ohne aber einen einheitlichen Zug, der die Gestalt beherrscht, vermissen zu lassen. Gerade daran kann man ermessen, in welchem Maße er es verstanden hat, sich dem natürlichen Vorbild zu nähern. Nicht weniger naturwahr ist auch der laufende Arbeiter im Mittelgrunde dargestellt. Wohl erscheint in keiner Weise das Spiel der Muskeln angedeutet, — die einzelnen Gliedmaßen sind sogar sehr vereinfacht gegeben —, doch hat der Künstler das Lageverhältnis der einzelnen Teile des Körpers zu einander in eingehender Weise beachtet und besonders durch die Neigung des Oberkörpers den Eindruck der Eile ziemlich eindringlich vermittelt.

Auch dort, wo wir nicht von der »richtigen« Wiedergabe einer Bewegung sprechen dürfen, macht sich noch eine bedeutende Naturnähe in verschiedenen Einzelheiten geltend. So hält z. B. der alte Mann den rechten Arm, mit dem er sich gegen den Kalkbehälter am Rücken des Rindes stemmt, so hoch, daß die Grenze des Möglichen überschritten ist und die Haltung sehr gezwungen erscheint. Dennoch können wir gerade hier eine gewisse Beobachtungsgabe des Malers nicht in Abrede stellen, da er die Muskulatur der Arme ein wenig andeutet, wahrscheinlich in der Absicht, die Anstrengung dieser Arbeit besonders deutlich zu machen.

Eine der auffälligsten Gestalten in dieser Komposition ist die des Jünglings im Vordergrunde. Die eingebogenen Knie, der weit vorgebeugte Oberkörper machen den Eindruck großer Natürlichkeit, der aber in Bezug auf die ganze Gestalt dadurch beeinträchtigt wird, daß der Kopf ganz übertrieben aufgerichtet ist. Auf einem Blatte des Timur-Namah zu Bankipore [1] findet sich eine Jünglingsgestalt, die der von Abb. 17 sehr ähnlich ist. Dort erscheint die Kopfhaltung nur um ein Weniges natürlicher und die Gestaltung des Übrigen zeigt so viel Ähnlichkeit, daß man an einen gemeinsamen Autor denken kann, zumal es sich hier um ganz ungewöhnliche Typen handelt [2]. Vergleichen wir die Bezeichnungen von Abb. 17 und jenem Timur-Namah-Blatte, so ergibt sich folgende Gegenüberstellung:

Abb.	Entwurf	Ausführung	Bildnisse
17 Timur-N.	Miskina	Tulsi Khurd	Miskina [3]
	Jagjiwan		

Es hat also Miskina an beiden Blättern mitgearbeitet: in dem einen Falle hat er den Entwurf geschaffen; in dem anderen soll er der Bezeichnung zufolge, nur die Bildnisse ausgeführt haben. Die beiden Blättern gemeinsame Gestalt des gebückten Jünglings läßt vermuten, daß auch der Entwurf

[1] Vgl. Seite 6; diese und andere Feststellungen an Blättern des Timur-Namah konnte ich dank einiger Photographien machen, die von Frau Dr. Stella Kramrisch (Calcutta) dem I. Kunsthistorischen Seminar der Universität zu Wien zur Verfügung gestellt worden sind.

[2] Die Gestalt im Timur-Namah ist teilweise (Becken, Rücken) stark verzeichnet, daher von geringerer Qualität.

[3] Die Bezeichnungen sind auf der Photographie nur undeutlich zu sehen.

des Blattes im Timur-Namah von der Hand dieses Künstlers stammt. Dazu kommt noch, daß auf diesem Blatte auch sonst sehr zahlreiche, halb entblößte Gestalten dargestellt sind, die sich alle mit der großen Natürlichkeit bewegen, wie wir dies auf Abb. 17/18 feststellen konnten.

Miskina.

Der Name Miskina tritt sehr häufig auf Blättern auf, die eine oder mehrere halbnackte Gestalten zeigen, wie z. B. Abb. 16, wo ebenfalls Bauarbeiter dargestellt sind. Hier ist es besonders der gebückte Alte im Vordergrunde, — übrigens in der Haltung des Körpers mit jenem Jüngling von Abb. 17 sehr verwandt, — der unsere Aufmerksamkeit deshalb erweckt, weil der Künstler sichtlich bemüht war, auch in Einzelheiten dem natürlichen Vorbild zu folgen: wie kaum auf einem anderen Blatte, läßt hier der Künstler die Muskeln, besonders die des linken Armes plastisch hervortreten. Allerdings mag auch der Pinsel des ausführenden Malers das Seine getan haben; mindestens hat es Sarwan verstanden, den Absichten Miskinas gerecht zu werden [1].

Dank dieser Betrachtung der Gestaltungsweise einer Einzelheit im Bildganzen wird es möglich, von der Verwandtschaft einer Reihe von Miniaturen zu sprechen, was umso wichtiger ist, als sie durchwegs den Namen Miskinas in irgend einer Verbindung tragen. Die folgende Zusammenstellung soll einen abschließenden Überblick geben und besonders zeigen, daß dieser Künstler vorzugsweise für den Entwurf verantwortlich gemacht wird.

Abb.	Entwurf	Ausführung	Bildnisse
13	Miskina	Paras[2]	
17	Miskina	Tulsi Khurd	
16[3]	Miskina	Sarwan	
15	Miskina	Thura[4]	
	Jagjiwan		Miskina

Die nackte menschliche Gestalt bei anderen Künstlern.

Erst dann wird das Besondere an der Gestaltungsart eines Miskina erkennbar, wenn man an Werken anderer Künstler festgestellt hat, daß bei der Darstellung des nackten Körpers auch andere Wege beschritten wurden. So zeigen einige Blätter des Akbar-Namah Elephantentreiber in kurzen Hosen, deren Bewegungen so gegeben sind, daß man den Eindruck gewinnt, der entwerfende Künstler habe nur in geringem Maße der Natur als Vorbild gefolgt [5].

Ein Blatt des Timur-Namah, das den Namen Basawans trägt, zeigt zwei Ruderer, deren Körper gänzlich anders gestaltet sind, als jene, die wir auf

[1] Vgl. das weniger glückliche Zusammenwirken von Miskina und Paras an dem Manne auf der Kanonenlafette in der Komposition: »Eine Kanone wird bei der Belagerung von Ranthambhor von Buckelochsen zur Höhe geschafft«. Akbar-Namah-Ms., London, Victoria- and Albert-Museum, Invent.-Nr. 2, — 1896 (I. S.) 14/117. Dazu: Revue des Arts Asiatiques, Paris, 1929, p. 169 und Pl. LI; I. Stchoukine, La peinture indienne à l'époque des Grands Moghols, Pl. XI, Paris, 1929. Siehe Abb. 13.

[2] Vgl. Seite 42.

[3] Vgl. Seite 42.

[4] Vgl. auf Abb. 15 Sarwan als ausführender Maler mit Abb. 18.

[5] Vgl. I. Stchoukine, op. cit., Pl. XVI. (Lal, Sanwalah).

Miskina-Miniaturen angetroffen haben. Der eine kniet, weit vorgebeugt, und stemmt sich mit beiden Armen gegen die Ruderstange, so daß die Brustmuskeln weit vortreten und der Oberkörper sich streckt. Der andere Ruderer liegt weit aus dem Schiffe heraus und stemmt sich ebenfalls mit dem Gewichte seines Oberkörpers gegen seine Ruderstange; der Körper ist dabei etwas gewendet, so daß er vom Rücken her zu sehen ist. Deutlich zeichnen sich auch hier jene Muskelpartien ab, die durch die Anstrengung des Ruderns angeschwollen sind. Haben wir bei Betrachtung der Miskina-Blätter keineswegs an Europa gedacht, so erweckt dieses Werk Basawans im Timur-Namah sogleich den Gedanken, daß dieser Künstler da irgend einem, nicht näher bestimmbaren, europäischen Vorbild gefolgt sei. Ganz allgemein ist ein Zusammenhang mit italienischer Malerei der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts erkennbar, oder mit Stichen aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, die nördlich der Alpen, zumal in Antwerpen entstanden sind [1].

So häufig übrigens die nackte Gestalt in den Blättern Miskinas auftritt, so selten wurde der nackte Mensch von Basawan gestaltet. Abb. 7/8 macht hier eine Ausnahme, da wir hier auf engem Raume eine Fülle kämpfender Männer sehen, die zum großen Teil fast unbekleidet sind. Diese Ausnahme entspricht der Außergewöhnlichkeit des Gegenstandes [2]; durch die naturnahe Gestaltung ist diese Komposition dem soeben besprochenen Blatte aus dem Timur-Namah viel mehr verwandt als irgend einem Blatte eines anderen Künstlers, aus derselben Handschrift (Akbar-Namah). Der fliehende Mann z. B. im Vordergrunde von Abb. 8 ist ganz außergewöhnlich plastisch gegeben: mit weitem Schritt läuft er nach rechts, mit dem Schwung seiner beiden Arme seinen Lauf beschleunigend. Der Oberkörper ist dabei leicht vorgeneigt; Brust und Bauch sind deutlich von einander abgesetzt. Hier darf wohl eher der scharf beobachtende Künstler als ein europäisches Vorbild verantwortlich gemacht werden.

Nicht immer treffen wir den nackten Menschen auf Bildern Basawans so lebensnahe gestaltet an. So ist auch auf Abb. 11/12 ein Ruderer gegeben, der sich ebenfalls gegen sein Ruder stemmt. Doch ist das Hervortreten der Muskel in keiner Weise angedeutet, weder in den Umrißlinien, noch in der Innenzeichnung. Der Körper ist ausgeglichen und der Bauch hängt schlaff vor. Ein anderer Ruderer im Hintergrunde dieses Blattes ist wieder sehr übertrieben gestaltet, da der Oberkörper im Verhältnis zu den Beinen ungewöhnlich schlank gebildet ist, was auch durch die Bewegung nicht motiviert erscheint.

Wohl mag das Wirken der ausführenden Maler Vieles von dem entstellt haben, was Basawan im Entwurf gegeben hat, doch ist nach Prüfung zahlreicher Bilder sicher, daß Basawans Hand dort am deutlichsten zu erkennen ist, wo das Nackte auch im Einzelnen naturnahe erfaßt erscheint. Selbst im Razm-Namah, wo die Darstellung des unbekleideten Menschen so allgemein ist, tritt diese Eigenart Basawans stark hervor.

Wenn auch die Darstellungsart eines Basawan dazu verleiten, sie im Zusammenhange mit europäischer Malerei zu sehen, so kann doch nirgends jenes Eingehen auf die Natur des menschlichen Körpers festgestellt werden, das in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts für das Schaffen der euro-

[1] Vgl. die eingehenden Abschnitte dieser Arbeit, Seite 70.
[2] Betrachtung des Gegenstandes: Seite 72.

päischen Künstler, besonders der italienischen, charakteristisch ist. Ob es sich um Werke eines Basawan, um die eines Miskina oder eines anderen Künstlers handelt: nirgends ist der nackte Mensch als »Akt« gestaltet; die Darstellung hat etwas Ursprüngliches, gänzlich Ungeziertes, bei etwas vereinfachten Formen. Darin steht sie scharf im Gegensatz zu Werken jener Künstler aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, die als Erben Michelangelos Einfachheit und Größe zu Manier und übertriebenem Pathos wandelten.

Die bekleidete menschliche Gestalt.

Es gibt wohl kaum eine andere Handschrift der Akbar-Zeit, die so zahlreiche Miniaturen wie das Razm-Namah enthält, auf denen fast nackte, mindestens aber sehr wenig bekleidete Menschen in großer Anzahl erscheinen. Zumeist ist der Mensch bekleidet dargestellt: sitzend, bzw. hockend, reitend, schreitend und stehend. Hier wollen wir uns zunächst der »Sitzgestalt« zukehren, und zwar auf Kompositionen, wo sie nicht einzeln auftritt, sondern in Gruppen vereinigt. Diese »Sitzgruppen« sind zwar weit weniger häufig; doch kann ihre Betrachtung unsere Untersuchung in der Richtung fördern, als wir feststellen können, wie weit ein Künstler vermochte, einzelne Gestalten sinnvoll miteinander zu verbinden. Man braucht darauf hin nur eine Komposition wie die auf Abb. 2 zu betrachten: vier Männer sitzen da in einem L'iwan einander gegenüber, von denen der eine aufmerksam in einem Buche liest, der andere einen runden Gegenstand prüfend in der erhobenen linken Hand hält, wobei er sich mit dem dritten unterhält, der ihm gegenüber hockt; der vierte Mann lehnt an der Wand und hat vor sich ein Stundenglas und ein geschlossenes Buch.

In ähnlicher Weise findet man vier Männer auf Abb. 32 vereinigt: auch hier hält der eine einen Gegenstand, — diesmal ist es ein Ring — in die Höhe: sein Nachbar beschäftigt sich mit Rosenkranz und Buch, während der rechts hockende Alte in einem großen Buche liest. Der vierte Mann dieser Gruppe lehnt betrachtend zurück und hat ein Stundenglas vor sich stehen. Die Anordnung ist also auf diesem Blatte ähnlich wie auf Abb. 2, obgleich die Einzelheiten gänzlich anders gestaltet sind.

Besonders in der Gestaltung des Sitzens erkennt man sogleich bedeutende Unterschiede zwischen Abb. 2 und Abb. 32. So ist z. B. der Mann mit dem Rosenkranz auf Abb. 32 ganz zusammengekauert gegeben: das linke Bein kniet auf, das rechte ist aufgestützt. Unter dem Mantel kann man die Körperformen erkennen und sehen, daß sie im Verhältnis zum Ganzen etwas unproportioniert sind. Fast ebenso unnatürlich ist die Gestalt des Nachbarn. Dagegen wirken die Gestalten auf der rechten Seite etwas natürlicher, zumal die des zurückgelehnten Mannes. Ganz anders sind die Männer von Abb. 2 von Leben erfüllt, selbst dort, wo sie in Ruhe zu verharren scheinen, und dieses Leben verbindet diese Gestalten auch untereinander. Mit welcher Natürlichkeit erhebt z. B. der eine Mann die runde Scheibe; weit beugt er den Kopf zurück und unterstreicht seine Erläuterungen mit einer erklärenden Handbewegung. Die Worte haben sichtlich die Widerrede seines Gegenübers ausgelöst, was daran zu erkennen ist, daß auch dieser Mann nach der Scheibe blickt und mit der Hand nach ihr weist. Scheinbar unberührt von der Diskussion seiner Nachbarn sitzt der dritte Mann da, etwas breit und lässig. Der Kopf ist leicht zurückgelegt und beide Hände sind müßig gesenkt. Der Vierte dieser Gruppe ist ganz in sein Buch vertieft, was schon

aus der Haltung seines Kopfes deutlich wird, der zwischen den Schultern eingesunken und vorgebeugt ist.

In verschiedenster Weise ist hier deutlich gemacht, daß es sich um Männer handelt, die einer Frage gemeinsam nachspüren. Tatsächlich handelt es sich um Gelehrte, die Horoskope stellen, auf Abb. 2 für den neugeborenen Gazan-Khan, auf Abb. 32 für Prinz Murad, Kaiser Akbars zweitgeborenen Sohne. Diese Horoskopsteller sind Gestalten, die sich dauernd in der Umgebung Akbars befanden und besonders bei der Geburt eines hochgestellten Kindes hervortraten. Sie sind den Malern dieser Bilder sicherlich aus eigener Anschauung bekannt gewesen, wobei aber der Schöpfer von Abb. 2 das Geschaute weitaus lebensvoller zu gestalten verstand, als jener von Abb. 32 [1]. Stellen wir nun die durch die Bezeichnungen bekannten Namen gegenüber,

Abb.	Entwurf	Ausführung	Bildnisse
2	Basawan	Bhim Gujarati	Dharm Das
32	Bhura		Basawan

so erfährt man, daß der Gegensätzlichkeit in der Gestaltung der einzelnen Männer und der Gruppe überhaupt, eine Verschiedenheit der entwerfenden Künstler entspricht. Basawan aber war an dem Werden beider Blätter wesentlich beteiligt. Es zeigt sich deutlich, daß Basawan tatsächlich den Entwurf von Abb. 2 geschaffen hat, besonders wenn man dieses Blatt mit Abb. 3 vergleicht. Auch hier sieht man zwei Männer, die einander gegenüber am Boden eines L'iwan hocken. Der eine ist schräg von vorne gesehen; der andere aber wendet dem Beschauer den Rücken zu, so daß man den Eindruck erhält, als habe er seinen Kopf von seiner Arbeit, — er näht an einem Gewande, — dem Gegenüber zugewendet. Gerade diese Geste verleiht dem Ganzen große Lebendigkeit, da so die beiden Menschen nicht puppenhaft nebeneinander gesetzt erscheinen, sondern in enger Beziehung zu einander dargestellt sind: man erhält den Eindruck, daß sie tatsächlich miteinander sprechen. Mögen sich auch qualitative Unterschiede zwischen beiden Miniaturen zeigen, ist die Verwandtschaft doch so groß, daß wir den Künstler von Abb. 3, also Basawan, auch als Autor von Abb. 2 gelten lassen dürfen.

Neben diesen Sitzgestalten haben die Akbar-Maler bedeutend zahlreicher den stehenden Menschen gestaltet, zumal in den Schilderungen höfischen Lebens, wo die Umgebung des Kaisers den tatsächlichen Verhältnissen entsprechend, stehend dargestellt ist. Doch bieten sich weder hier noch bei Betrachtung des schreitenden Menschen genügend Anhaltspunkte, die eine sichere Zuweisung gestatten würde, allerdings nur solange sich die Untersuchungen nicht auch auf die Gestaltung der Kleidung und des Faltenwurfes erstrecken [2]. Bevor wir aber diese in den Kreis unserer Betrachtungen ziehen werden, wollen wir uns jenen Einzelheiten zuwenden, die in reichem Maße für ihre Schöpfer zeugen: Bildnisse und Hände. Beide bieten dem Künstler reiche Möglichkeiten, da zwischen Naturnähe und Naturferne ein

[1] Bei Gestaltung von Darstellungen historischen Inhaltes, geben die Akbar-Maler nur selten ein historisches Kolorit durch die Kleidung (oder die Umgebung), so daß wir die Geburtsszene des Gazan-Khan so geschildert finden, als ob sie der des Prinzen-Murad zeitgenössisch wäre. Die erstere zu: Gesch. d. Mongolen des Rashid-al Din.

[2] Obwohl die meisten Maler bei Gestaltung des stehenden Menschen im Typischen verharren, treffen wir nur selten sklavische Wiederholungen an.

weites Feld liegt, aber schon die Natur eine unendliche Fülle von Formen hervorbringt.

Bildnisse des Akbar-Namah.

Als zeitgenössisches Geschichtswerk muß das Akbar-Namah den Künstlern teilweise durch persönliches Erleben nahe gestanden sein, wenngleich nur wenige von ihnen z. B. kriegerische Ereignisse aus nächster Nähe erlebt haben werden [1]. Immerhin ist zu erwarten, daß da und dort persönliche Eindrücke stark durchschlagen, was besonders in der Gestaltung von Bildnissen zur Geltung kommen muß.

Auf Abb. 22 ist die Unterwerfung Tarkhan Diwanas, des Kotwal von Ajmir dargestellt: »Die kaiserlichen Truppen nähern sich Ajmir . . . Tarkhan Diwana handelte klug und da er einen Vertrag abgeschlossen hatte, wurde er in die Armee aufgenommen. Husain Quli Khan übergab die Festung treuen Männern und marschierte weiter [2].« Da also Husain Quli Khan die ganze militärische Unternehmung leitete, ist es sicher, daß auf diesem Blatte des Akbar-Namah dieser Feldherr knieend dargestellt ist, in dem Augenblicke, da der Befehlshaber von Ajmir, Tarkhan Diwana, durch einen »kornish« (Verbeugung), seine Untertänigkeit zum Ausdruck bringt.

Den selben Führer von Akbars Truppen finden wir auch auf Abb. 20, wo Daud Shah, der König von Bengalen, dargestellt ist, da er Husain Quli Khan zu Bhagalpur als Gefangener vorgeführt wird (1576). »Inmitten einer freudvollen Verwirrung brachten sie den wahnwitzigen Daud als Gefangenen ein. Es scheint, daß sein Pferd in einem Sumpf stecken geblieben ist . . . Murad Sistani und Husain Beg Gurd . . . fingen ihn und brachten ihn ein . . . Der Khan-Khanan . . . befahl, daß er (Daud) von der Last seines Kopfes voll unruhiger Gedanken erleichtert werden solle [3]«. Wir sehen also auch hier den Feldherrn, aber hoch zu Pferd; bemerkenswert ist es, wie der Künstler es verstanden hat, ihn, als bedeutendste Persönlichkeit, aus der Menge der übrigen Reiter hervortreten zu lassen. Sein Gegner, Daud Shah, steht mit geneigtem Haupte vor ihm und erwartet das Urteil.

Selbst der eingehendste Betrachter muß bei einem Vergleich der beiden Bildnisse Husain Quli Khans von einer großen Übereinstimmung sprechen, gleichzeitig aber auch von einer bedeutenden Natürlichkeit in der Bildung von Nase und Mund. Das schmale, von einem Barte gerahmte Antlitz macht den Eindruck, als habe der Künstler diese Züge nach dem Modell gestaltet. Nur die Augen scheinen eher von einem Kalligraphen »eingeschrieben« worden zu sein, da die beiden Linien, welche die Lidspalte bilden, gleich persischen Schriftzeichen an- und abschwellen. Auf Abb. 22 sind die Lider durch Schatten leicht angedeutet, ohne aber ein näheres Eingehen des Malers auf die Eigenart des Auges erkennen zu lassen. Ja, das eine Auge tritt sogar etwas über den Kontur der Wange hervor und stört dadurch den Eindruck der Naturnähe des Antlitzes ganz beträchtlich.

[1] Wir wissen, daß drei Maler des Hofes, Jagannath, Sanwal Das und Tara Chand Khwas am Feldzuge Akbars nach Gujarat teilgenommen haben. (V. A. Smith, Akbar the Great Moghul, Oxford, 1918, p. 118, Anmerk. 2.)

[2] The Akbarnama, Vol. II, p. 304. Den Zusammenhang zwischen Text und Bild zu finden, hat H. Beveridge durch eine fast einwandfreie Vorarbeit erleichtert, die der Gelehrte nur in der Beschriftung der einzelnen Bilder in ihrer heutigen Aufmachung, im Victoria- und Albert-Museum, niedergelegt hat.

[3] The Akbarnama, Vol. II, p. 254. Husain Quli Khan hatte den Titel Khan-Khanan erhalten.

Übrigens wiederholt sich in demselben Bilde diese eigenartige Gestaltung des Auges mehrmals, so daß es sich hier nicht um eine Zufälligkeit handeln kann [1].

Obgleich jede dieser Miniaturen, die das Bildnis Husain Quli Khans zeigen, von verschiedenen Malern ausgeführt worden ist, veranlaßt die große Übereinstimmung dennoch an einen gemeinsamen Autor zu denken. Dieser Gedanke wird umso mehr befestigt, wenn wir noch ein weiteres Blatt vergleichend heranziehen. Abb. 33 zeigt in einem Hofe eine sehr bunte Gesellschaft von aneinandergefesselten Männern, die von anderen Männern geführt werden. Zwei von diesen stehen in grüßender Haltung und scheinen die Hauptleute zu sein. »Während dieser glücklichen Zeit kamen die Offiziere an den Hof aus der Provinz und erreichten die Erfüllung ihrer Wünsche. Unter ihnen war Husain Quli Khan, der Kommandant von Lahore, der mit vielen Offizieren aus der Provinz kam, um seine Ehrerbietung zu erweisen. Er brachte Mas'aud Husain Mirza und alle Gefangenen, die in der Schlacht in seine Hände gefallen waren; sie waren in Kuhfellen gehüllt, denen die Hörner nicht abgenommen worden waren, wodurch große Heiterkeit bei Hofe hervorgerufen wurde. Der gnädige Khedive (Akbar) entschuldigte ihre Niederträchtigkeit und befahl sofort, daß sie von solcher Kleidung befreit werden sollten . . .«[2].

Obgleich wir auf Grund von Abb. 20 und Abb. 22 Husain Quli Khan sogleich erkennen sollten, müssen wir zugeben, daß keiner der Köpfe die Züge der uns bekannten Bildnisse trägt. Wenn wir dennoch jenen grüßenden Mann mit dem Schultertuche als den Feldherrn ansprechen, so sehen wir uns dazu aus anderen Gründen veranlaßt, als dem der Ähnlichkeit [3].

Künstlerbezeichnungen.

Die drei bisher betrachteten Blätter tragen folgende Künstlerbezeichnungen:

Abb.	Entwurf	Ausführung	Bildnisse
22	Lal	Naman	Mukund
20	Lal	Param jiu Gujarati	
33	Basawan	Mansur	Basawan

Also wurden die beiden einander sehr ähnlichen Bildnisse Husain Quli Khans wahrscheinlich von einem einzigen Künstler — Lal — geschaffen, während das abweichende Bildnis, der Bezeichnung entsprechend, das Werk Basawans sein wird. Allerdings darf nicht übersehen werden, daß auch auf Abb. 22 neben Lal und seinem Mitarbeiter Naman ein besonderer Bildnismaler, Mukund, erwähnt wird.

Mukund als Bildnismaler.

Es stellt sich dem Betrachter eine Frage von ganz prinzipieller Bedeutung: läßt sich die Hand des entwerfenden Künstlers (Lal) auch dort

[1] Vgl. I. Stchoukine, La peinture indienne . . ., Paris, 1929, p. 106; Pl. XVIII. Diese sehr naturferne Augengestaltung findet sich auch auf Blättern anderer Maler wieder, und zwar in Handschriften aus den verschiedensten Entwicklungsstufen der Akbar-Malerei. Vgl. H. Goetz, Malschulen des Mittelalters und die Anfänge der Moghul-Malerei in Indien, in Ostasiatische Zeitschrift, Berlin, 1926, Nr. 3—4.

[2] The Akbarnama, Vol. III, p. 56.

[3] Vgl. Seite 20. Beachte das Abseitsstehen, wodurch die Gestalt hervorgehoben wird.

noch nachweisen, wo ein anderer Maler — wie dies z. B. auf Abb. 22 der Fall ist — gewirkt haben soll (die Bezeichnung nennt Mukund)?

Betrachtet man auf Abb. 22 die übrigen Männer, so werden sogleich Unregelmäßigkeiten sichtbar, die darauf schließen lassen, daß diese Gestalten nicht aus einem Guße geschaffen worden sind. Zumal die Gesichter und Helme sind oftmals nicht richtig aneinandergefügt. Teilweise sind die Helme zu groß, so daß man annehmen muß, sie seien vor den Antlitzen geschaffen worden, und zwar für Köpfe von größeren Proportionen, als die sichtlich von dem besonderen Bildnismaler (Mukund) hinzugefügten. Es sind also die Schwächen in der Ausführung des Entwurfes von der Hand Lals, die es gestatten, die Richtigkeit der Bildbezeichnung zu erkennen [1]. Nur ein einziger Kopf macht eine Ausnahme und zeigt nichts von diesem Mißverhältnis zwischen Gesicht und Helm: der Kopf Husain Quli Khans.

Lal als Bildnismaler.

Es ist auffallend, daß auf beiden Miniaturen, die den Namen Lals tragen, verwandte Helmformen auftreten, die deshalb besonderes Interesse erwecken, weil sie eine deutliche Verwandtschaft mit europäischen, besonders italienischen Renaissancehelmen zeigen, also von der allgemein üblichen Helmform Nordindiens abweichen. Wir dürfen die Darstellung dieser Helme ohne Bedenken als ein Werk Lals betrachten. Auf Abb. 20 sind Helm und Kopf gänzlich zusammenpassend gegeben, woraus man schließen kann, daß Lal beide, und zwar gleichzeitig, geschaffen hat. Mithin dürfen wir auch das Bildnis Husain Quli Khans als ein Werk dieses Künstlers betrachten. Die bedeutende Ähnlichkeit zwischen den beiden Köpfen auf Abb. 20 und Abb. 22, die sich auch in der Qualität der Ausführung zeigt, gestattet es also, in dem einen Falle Lals Wirken als Bildnismaler auch dort zu erkennen, wo die Bezeichnung allein Mukund erwähnt. Diese Beobachtung, — so eigenartig auch ihr Ergebnis sein mag, — wird noch durch die Erfahrungstatsache gestützt, daß die Hauptperson einer Darstellung immer die besondere Aufmerksamkeit des entwerfenden Künstlers erfordert hat, so daß also Lal es vorgezogen haben wird, das Bildnis Husain Quli Khans selbst auszuführen.

Basawans Bildnis Husain Quli Khans.

Hat nun Lal oder Basawan jenes Bildnis geschaffen, das dem natürlichen Vorbild am nächsten kommt? Da kein Einzelbildnis Husain Quli Khans bekannt worden ist, kann auf diese Frage keine bestimmte Antwort gegeben werden. Beschränken wir aber unsere Betrachtungen auf die hier vorliegenden Blätter, so kommen wir zu folgendem Schlusse:

Vergleicht man das Antlitz des Feldherrn auf Abb. 33 mit dem der Lal-Blätter, so tritt vor allem die Tatsache hervor, daß Basawan einige Einzelzüge zu gestalten wußte, die bei Lal fehlen. Besonders fallen die Falten um den Mund auf, die dem Kopfe einen lebensvollen Ausdruck verleihen. Auch die übrigen Köpfe auf diesem Bilde zeigen manch realistischen Zug. Einzigartig ist da z. B. die Art, wie er das breite Grinsen der Männer gibt.

[1] Wir sind nicht in der Lage, Mukunds Wirken als Bildnismaler eingehender zu verfolgen, da er in keinem weiteren Blatte des Akbar-Namah besonders Bildnisse geschaffen hat. (Vgl. Akbar-Namah, London, Or. fols 86, 155, 156.)

die sich an dem Anblick der verhöhnten Gefangenen ergötzen. Es ist dies eines der seltenen Beispiele dafür, daß Moghul-Maler eine seelische Regung durch Mienenspiel zum Ausdrucke bringen. In einigen Fällen verstand es Basawan, den Realismus der Gestaltung sehr weit zu treiben und gerade dieser Realismus könnte uns dazu verleiten, in dem Antlitz Husain Quli Khans ein Bildnis nach dem Modell zu sehen [1]. Lals Bildnisse sind dagegen dem allgemein vorkommenden T y p u s des bärtigen Mannes sehr nahe.

Ergebnis.

Wir haben festgestellt, daß auf Abb. 22 Mukund als Bildnismaler zur Ausführung des Blattes hinzugezogen worden war. Das wichtigste Bildnis stammt aber sicher von der Hand jenes Malers, dem die Bezeichnung den Entwurf des Gesamtblattes zuschreibt, in diesem Falle also von Lal. Ähnlich verhält es sich mit Abb. 20 und Abb. 33, wo wahrscheinlich die Maler, die den Entwurf geschaffen haben, auch an der Ausführung der Bildnisse beteiligt gewesen sein werden. Es ergibt sich nun folgende Zusammenstellung, die nicht mehr allein auf den Bildbezeichnungen fußt [2]:

Abb.	Entwurf	Bildnisse	Ausführung
33	Basawan	Basawan	Mansur
22	Lal	Lal/Mukund	Naman
20	Lal	Lal	Param jiu Gujarati

Akbars Bildnis.

Die Untersuchung dieser drei Bildnisse Husain Quli Khans hat nur ein Beispiel unter vielen geliefert, die das Arbeitsverhältnis der Akbar-Maler erkennen lassen. Es ist von Bedeutung, das am meisten gestaltete Bildnis, das des Kaisers, in diesem Zusammenhange näher zu betrachten [3].

Die meisten dieser Bildnisse zeigen eine etwas zurücktretende Stirne, eine stark vorspringende Nase, die zumeist etwas spitz zuläuft (Abb. 21, 24). Ein Bärtchen streicht über die Oberlippe und fällt an den Seiten herab. Das Kinn tritt in den meisten Fällen leicht zurück [4]. Wo eine Ausnahme vorkommt, geht sie sicher auf den Künstler zurück, dem es dann weniger darauf ankam, ein möglichst naturnahes Bildnis des Kaisers zu geben, als irgend einen bestimmten Ausdruck, z. B. den des Zornes, in die Züge Akbars zu legen [5]. (Abb. 14.)

Von einem solchen Bildnis und den vielen anderen, die kaum auf einem direkten Studium der Natur beruhen, weicht jenes von Abb. 6 gänzlich ab.

---

[1] Dieser Realismus steht im Werke Basawans nicht allein. Vgl. Seite 21.

Abu'l-Fazl berichtet, daß Kaiser Akbar seine Umgebung veranlaßte, Bildnisse ihrer Person anfertigen zu lassen. (A'in-i Akbari, Vol. I., 'Ain 33.) Vielleicht diente Basawan ein solches Einzelbildnis als Vorlage.

[2] Vgl. Liste, Seite 18. Allerdings bleibt hier der Anteil der erwähnten ausführenden Maler fast gänzlich unbeobachtet.

[3] Das Bildnis des Kaisers ist leicht festzustellen, da es sehr häufig vorkommt und die Darstellungen deutlich erkennen lassen, daß es sich um den Kaiser handelt, auch dort, wo der Zusammenhang zwischen Text und Bild nicht hergestellt werden kann. Vgl. auch Ahnen-Bilder. (Vgl. I. Stchoukine, La peinture indienne . . ., Pl. 3.)

[4] Abb. 10, 21, 24.

[5] Vgl. Revue des arts asiatiques, Paris, 1929, Nr. 3, p. 173. Die Bildbezeichnung nennt Miskina als Maler der Bildnisse, Sankar als ausführenden Maler. Dazu: The Akbarnamah, transl. by H. Beveridge, Vol. II, p. 268—275.

Die Nase des Kaisers springt hier besonders stark vor, so daß die übrigen Teile des Gesichtes in einem völlig anderem Verhältnis zu einander stehen. Besonders das Kinn tritt sehr zurück und wirkt ganz unbedeutend. Wir haben also ein Akbar-Bildnis vor uns, das keineswegs ein »schönes« Profil zeigt, doch den anderen Bildnissen des Kaisers gegenübergestellt, überzeugender wirkt, so daß wir in dieser Schöpfung ein dem Kaiser sehr ähnliches Porträt sehen [1].

Basawan, der Bildnismaler.

Die Bezeichnung von Abb. 6 schreibt Basawan den Gesamtentwurf des Bildes und die besondere Ausführung der Bildnisse zu. Tatsächlich finden wir um das Haupt des Kaisers herum einen Farbfleck, der darauf schließen läßt, daß der Kopf besonders behandelt worden ist, daß also ein besonderer Bildnismaler am Werke gewesen sein wird. Daß auch wir Basawan als diesen annehmen, ist durch unsere Kenntnis vom übrigen Wirken dieses Künstlers bedingt, zumal einer Reihe besonders porträthafter Köpfe, die sich im Akbar-Namah und in anderen Handschriften befinden. So kehrt Basawans Name z. B. auf Abb. 32 neben dem des Malers Bhura wieder. Da es sich hier um die Darstellung eines Geburtsfestes handelte, fand der Künstler vor allem Gelegenheit, zahlreiche Frauen innerhalb des Harems darzustellen, daneben aber auch einige männliche Gestalten, die zum Teil sehr ausgeprägte Köpfe zeigen. Oftmals sind sie wesentlich verschieden von denen gestaltet, die wir bisher untersucht haben. Man betrachte darauf hin nur den Torwächter im mittleren Hofe: sein Antlitz trägt ganz persönliche Züge. Allerdings darf kaum angenommen werden, daß Basawan hier einen bestimmten Torwächter dargestellt hat. Besonders eindringlich wirkt dieser Kopf, wenn man ihn mit jenem des Torwächters von Abb. 10 (rechts im Vordergrund) vergleicht. Bis auf das rechte Auge, das ebenso von vorne gesehen gegeben ist, wie das Husain Quli Khans von Abb. 22, sind die Einzelheiten sehr gut beobachtet, wie z. B. die scharf heraustretenden Kieferknochen, die Falten um den Mund, die gerunzelte Stirne, ja sogar das linke Auge, das nicht den Kontur des Gesichtes durchbricht, wie dies z. B. auf dem Lal-Blatte der Fall ist.

Im Falle des soeben untersuchten Akbar-Namah-Blattes handelt es sich um eine ganz bestimmte Geburtsfeier [2]; es ist aber unwahrscheinlich, daß eine der dargestellten Personen mit bestimmten Persönlichkeit des Moghul-Hofes identifiziert werden kann, zumal solche Darstellungen nicht zu den Seltenheiten zählen und ihr Typus mehr oder weniger festgelegt war. Wir finden sie nicht nur in Handschriften zeitgeschichtlichen Inhaltes, sondern ebenso in Geschichtswerken, wie z. B. in der »Geschichte der Mongolen« des Rashid-ed-Din (Abb. 2). Trotzdem hier die Geburt des Ghazan Khan, also einer keineswegs zeitgenössischen Persönlichkeit dargestellt ist [3], erscheinen viele Gestalten dieser Komposition so lebensecht gestaltet, als

---

[1] Die meisten der nach Akbars Tod geschaffenen Bildnisse des Kaisers zeigen dieselbe Bildung der Nase, die sehr spitz und vorspringend ist. Allerdings handelt es sich da in den meisten Fällen um den alten Akbar. (I. Stchoukine, Miniatures Indiennes, Paris, 1929, Pl. VI, »Jahangir mit dem Bildnisse Akbars«.)

[2] Geburtsfest des Prinzen Murad (vgl. Akbarnama, Vol. II, p. 514).

[3] »The birth of Ghazan Khan, son of Arghoun Khan, Mongol Sultan of Persia.« Siehe: Catalogue of an Exhibition of Persian Paintings . . . held at the Galleries of Demotte Inc. (New York), compiled by E. Blochet.

wären sie dem Maler bekannt gewesen. Dies läßt uns daran glauben, daß auch hier Basawan, den die Bezeichnung nur als Autor des Entwurfes nennt, tatsächlich über den bloßen Entwurf hinaus gewirkt hat [1].

Abb.	Entwurf	Ausführung	Bildnisse
2	Basawan	Bhim Gujarati	Dharm Das
32	Bhura		Basawan

Kopfgestaltung in den nicht historischen Werken.

Die Bildnisse tragen also genügend Besonderheiten, an denen wir die Hand des einen oder anderen Künstlers erkennen können, obgleich es manchmal sehr schwer fällt, das Wirken des einzelnen Malers auch dort noch zu erfassen, wo mehrere gemeinsam an einem Bilde geschaffen haben.

Bisher haben uns die Bildnisse zeitgenössischer Persönlichkeiten beschäftigt; im Folgenden kehren wir uns der Darstellung unhistorischer Personen zu, um die bisher gemachten Erfahrungen zu vertiefen und zu prüfen.

Ähnlich wie auf persischen Miniaturen wird das Antlitz auch auf Miniaturen der Akbar-Zeit am häufigsten in Dreiviertelansicht gegeben [2]. Besonders das bartlose Gesicht, wie wir es z. B. auf Abb. 2 finden, kehrt immer wieder; doch unterscheidet es sich von der in Persien üblichen Gestalt dadurch, daß individualisierende Züge das puppenhafte Aussehen nehmen, das den persischen Werken eigen ist [3]. So sind die immer in der Umgebung des Herrschers oder einer vornehmen Persönlichkeit auftretenden Diener, wie Schwert-, Schild- und Köcherträger [4] trotz der häufigen Wiederholung immer leicht abgewandelt, so daß man sich ihre Köpfe ganz leicht merken könnte, was bei persischen Miniaturen zumeist nicht möglich ist.

Im Gegensatz zu Persien treffen wir in den Moghul-Miniaturen der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts auch sehr häufig die Profildarstellung an [5]. Einige Maler haben darin ganz Besonderes geleistet, wie z. B. ein Miskina, zumal auf einem Blatte aus dem Akbar-Namah von ganz hervorragender Qualität [6]. Die Profildarstellung beschränkt sich aber nicht nur auf

---

[1] Die folgende Zusammenstellung soll den Anteil der einzelnen Künstler an den Abb. 2 und 32 deutlich machen, soweit er aus den Bezeichnungen hervorgeht.

[2] F. R. Martin, Miniature painting . . ., Vol. II, Pl. 67 ff.

[3] Allerdings handelt es sich in diesem Falle nicht um Bildnisse im engeren Sinne (Porträt), sondern um einen allgemeinen Typus. Die Wangen treten stark hervor; die Lidspalten sind sehr schmal und immer gleichbleibend; die Augenbrauen sehr hochgezogen. Die Nase ist gleich dem Munde sehr zierlich gestaltet, so daß dem Gesichte jeglicher unterscheidende Zug fehlt. Ja man könnte in einigen Fällen nur schwer zwischen Mann und Frau unterscheiden, würde nicht die Kleidung entscheiden. Dieser Typus bleibt bis in die jüngste Zeit erhalten, trotzdem in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts die Gestaltung ethnischer Gesichtsmerkmale hinzutritt. (Vgl. E. Kühnel, Miniaturmalerei, Abb. 44, 45; 39, 40; 48, 50, für Spätzeit: 87 ff.)

[4] Abb. 6, 8, 19, 31. Neben diesen Dienern: Fliegenwedelschwinger, Fächerträger.

[5] In der persischen Malerei ist das Profil seltener und nicht immer glücklich gestaltet. Selbst Blätter, die einem Behzad zugeschrieben werden, lassen erkennen, daß der persische Maler viel mehr Geschick hatte, das Antlitz in Dreiviertelwendung darzustellen. (Vgl. E. Kühnel, Miniaturmalerei, Abb. 51; vgl. dazu Frauenbildnis von Mir Sayyid 'Ali: P. Brown, Indian Painting under the Mughals, Pl. VI, rechts im Hintergrund.)

[6] Abb. 14.

Werke zeitgeschichtlichen Inhalts, sondern tritt z. B. auch im Razm-Namah auf.

Das Blatt aus der Baharistan-Handschrift (Abb. 3) zeigt zwei Männer im Gespräch einander gegenüber hocken. Das Antlitz des einen ist nur im Profil zu sehen: die Stirne gerade aufsteigend, die Nase leicht gekrümmt, das Gesicht von einem dichten Barte eingerahmt und über dem ausdrucksvollen Mund ein Bart, der seitlich herabfällt. Das Gegenüber ist in Dreiviertelansicht gegeben: auch dieses Antlitz wird von einem Barte eingefaßt, doch so, daß er unterhalb des Mundes weniger dicht steht, wodurch der Mund etwas freigegeben wird. Auch der Schnurrbart läßt die Oberlippe ein wenig sehen. Die Nase zeigt einen geraden Rücken.

Bei beiden Männern zeigen die Augen nicht jene naturferne Gestaltung, die wir früher einige Male festzustellen hatten: sie sind nicht mehr dem Gesichte aufgesetzt, sondern mit ihm organisch verbunden. Auch sonst zeigt der Kopf, daß der Künstler Einzelheiten, wie z. B. die Kieferpartien, naturentsprechend darzustellen wußte.

Da es sich hier um eine Illustration des Baharistan des Jami [1] handelt, also um eine Sammlung von Betrachtungen in Prosa und Dichtung, ist durch den Text kein Anlaß gegeben gewesen, zeitgenössische Persönlichkeiten darzustellen, ähnlich wie im Akbar-Namah. Die Bildnisse der beiden Männer im L'iwan sind also Produkte der Phantasie des Malers, der aber den Köpfen lebensechte Züge verleiht, als habe er Persönlichkeiten seiner Zeit geschaffen. Da es sich hier wieder um ein Werk Basawans handelt, dürfen wir feststellen, daß sich die Eigenheit dieses Künstlers, auf anatomische Einzelheiten des Kopfes näher einzugehen, auch da geltend macht, wo er hauptsächlich oder allein seiner Vorstellung folgt. Manchmal ist dieses Eingehen allerdings von solcher Eindringlichkeit, daß wir annehmen müssen, der Maler habe doch nach einem Modell gearbeitet [2].

Groteske Köpfe.

Zu den eigenartigsten Werken der Akbar-Zeit gehört sicher das Razm-Namah [3], dessen oft ganz sonderbare Darstellungen von den bedeutendsten Künstlern dieser Epoche geschaffen worden sind. Zahlreich sind darunter die Werke Basawans, Daswanth und Lals und manch anderer Maler, die wir noch im Folgenden kennenlernen werden. Es ist nicht zu verwundern, daß wir in einem solchen Werke die menschliche Gestalt in verschiedenster Weise gestaltet finden; wir wären sogar in der Lage, eine Skala aller Gestaltungsmöglichkeiten des menschlichen Gesichtes aufzustellen: von größter Naturferne bis zu einer Naturnähe, wie wir sie soeben in dem Basawan-Blatte aus dem Baharistan bewundert haben. Ja, diese Skala würde sogar noch darüber hinaus gehen, in der Richtung nach dem Grotesken, das aus einem übersteigertem Realismus resultiert. Man braucht daraufhin z. B. nur jene Komposition betrachten, die Parasu-Rama zeigt, wie er Karta-Virya besiegt [4]. Das Antlitz Karta-Viryas, (der »beide, Menschen

[1] Jami, persischer Dichter, geb. 1414, gest. 1492; vgl. Seite 74.

[2] Hier müssen besonders die Werke Basawans im Razm-Namah erwähnt werden. Doch auch Daswanth hat dort zahlreiche »Charakterköpfe« geschaffen, an denen wir die Stärke des Ausdruckes bewundern müssen.

[3] Vgl. Seite 56 f.

[4] Th. H. Hendley, Memorials of the Jeypore Exhibition, 1883, Vol. IV, Pl. 104.

und Götter bedrängt«)[1], zeigt diese Steigerung auf einer ersten Stufe: es ist von besonders hervorgekehrter Häßlichkeit. Weitergetrieben erscheint diese Verhäßlichung, z. B. auf einer Darstellung, die den Tod Venas zeigt[2], Eine dämonenhafte Erscheinung entflieht hier dem Körper des am Boden hingestreckten Königs: sie ist so häßlich von Gestalt, daß man ihren bösen Charakter sofort erraten kann. Das Antlitz, mit seinem breiten Mund, den wulstigen Lippen und den weit geöffneten, verdrehten Augen, ist zu einer scheußlichen Fratze verzerrt. Die weit vorspringenden Backenknochen, die abstehenden Ohren und die borstig aufgerichteten Haarsträhne vervollständigen das widerwärtige Aussehen des Gesichtes. Dazu sitzt der Kopf zwischen eckig vorstehenden Schultern, die ebenso nur von der dunklen Haut überzogen sind, wie der übrige, gänzlich ausgedörrte Körper. Alles in allem: eine grotesk-scheußliche Fratze.

In Überfülle treten aber solche Schauergestalten in einem Blatte des Razm-Namah auf, das die Qualen der Hölle schildert[3]. Zwischen Gerippen und Schädeln, herumliegenden Knochen und Schlangen sehen wir die, den höllischen Qualen ausgesetzten Verdammten. Ein Mensch ist mit Seilen und Ketten an ein Kreuz (!) gebunden. Am Querbalken hängt ebenfalls ein Mann, der mit Ketten und Halsringen festgehalten wird. Ein anderer wird in einen geheizten Kessel geworfen; ein weiterer wieder teilweise am Feuer geröstet. Einer der Verdammten, über und über von der Pest zerfressen, wird mit einer Art Keule geschlagen. Diese Beschreibung ist aber weit entfernt, die Fülle der Qualen zu erschöpfen, die hier ein indischer Hieronymus Bosch, den flämischen Meister übertreffend, in all ihren Einzelheiten darstellt[4].

Alle diese Schreckgestalten und noch viele andere wurden im Razm-Namah von Künstlern geschaffen, die Hintergrundlandschaften in zartesten Tönen zu malen, die Geburtsszenen in lieblich heiterer Weise zu schildern verstanden. Gerade dieser Gegensatz zeigt deutlich den Umfang der Welt, aus der diese Künstler schöpften: eine Welt, die sich über drei Komponenten aufbaute: Raum, Zeit — und Phantasie.

Basawans »Sannyasi-Kampf«.

Wie in kaum einem anderen Blatte tritt Basawans Eigenart in dem »Sannyasi-Kampfe« hervor (Abb. 7 u. 8)[5], wo es auch hier wieder besonders die Köpfe sind, die deutlich die Hand dieses Künstlers erkennen lassen. Vor allem das Antlitz des zu Boden gestürzten Führers[6] zeigt jenen Realismus, den wir schon in anderen Blättern kennengelernt haben, in gesteigertem Maße. Von dem Schwerte seines Verfolgers schwer getroffen, ist der greise

---

[1] J. Dowson, A Classical Dictionary, London, 1928, p. 152.

[2] Th. H. Hendley, op. cit., Pl. 74. »Prithi entspringt der rechten Hand seines Vaters Vena«. Eine Dämonengestalt entflieht dem Körper des Toten und mit ihr verlassen die Sünden den dahingegangenen König. (Vgl. J. Dowson, Classical Dictionary, p. 243.) Sie wurde ein Nishada, das heißt ein Barbare, Waldbewohner, Kastenloser, zumeist Nachkomme eines Brahmanen und einer Frau der niedersten Kaste. (Vgl. Dowson, op. cit., p. 223.)

[3] Th. H. Hendley, op. cit., Pl. 132; Maler: Mukund.

[4] Das Höllengeschäft wird von dämonischen Gestalten, Diws, besorgt, die den Teufeln der christlichen Hölle gleichen. Vgl. damit Hendley, op. cit., Pl. 22: »Dämonen auf der Flucht aus der Stadt Lanka, die von Hanuman, dem Affenkönig in Brand gesetzt wurde.« (J. Dowson, op. cit., p. 254, 116.)

[5] Vgl. Seite 40.

[6] Vgl. Seite 72.

Mann zu Boden gesunken: das Auge ist gebrochen, der Mund halb geöffnet: die Stirne, vom herabfallenden Turban freigegeben, ist schmerzlich zusammengezogen und die Augenbrauen krampfhaft verzerrt. Das Antlitz trägt die Maske des gewaltsamen Todes.

Von ähnlicher Ausdruckstärke sind die Gesichter der herbeieilenden Männer. Besonders einer trägt deutlich die Züge des Schreckens, wobei es sich aber zeigt, wie sehr solcher Ausdruck inneren Erlebens den gestaltenden Künstler zu Übertreibung verleitet, die fast an das Groteske grenzt, das uns im Razm-Namah begegnet ist. Wichtig bleibt dabei, daß hier ein Künstler versucht hat, eine Emotion physiognomisch zu erfassen, wodurch er sich weit über dem Mittelmaß seiner Zeitgenossen erhebt [1].

Die beiden Muschelbläser im Mittelgrunde von Abb. 7 sind die besten Beispiele für die Art, wie Basawan Beobachtungen eindrucksvoll zur Gestaltung bringt: nirgends innerhalb der Akbar-Namah-Blätter wurde das Blasen und die damit verbundene Anstrengung eindringlicher dargestellt. Zugleich hat es der Künstler nicht versäumt, hier das Komische der aufgeblähten Backen und der zwischen ihnen verschwindenden spitzen Nase zu betonen. Hier liegt ebenso sehr ein Stück Naturbeobachtung vor, wie im Falle jenes Bläsers im Vordergrunde, der schräg von rückwärts gesehen ist und dessen Halsmuskeln deutlich hervortreten, wodurch dem Beschauer der Eindruck der Anstrengung ganz besonders vermittelt wird.

Die Hände.

Gleich den Bildnissen sind die Hände ein wesentliches Kriterium für die Bestimmung der Künstler, da sowohl die Haltung, als auch die Gestaltung im Einzelnen fast unerschöpfliche Möglichkeiten zulassen.

Am zahlreichsten treffen wir eine naturfernere Gestaltung der Hände an: bei abgespreiztem Daumen sind die vier enge aneinander geschlossenen, besonders langen Finger, naturgemäß abgestuft [2]. Es kann höchstens das ausschließliche Vorkommen dieser allgemein üblichen Handgestaltung in dem Werke eines bestimmten Malers, für diesen bezeichnend sein, wofür Lal wohl eines der besten Beispiele ist [3], gleichgültig, ob man das Londoner Akbar-Namah oder eine andere Handschrift betrachtet, an deren Ausstattung dieser Künstler mitgewirkt hat.

Die gelöste Handgestaltung.

Auf dem allerdings zeitlich vorgeschrittenen Blatte der »Nizami«-Handschrift aus der Sammlung D. Perrins [4], sehen wir einen Organisten,

[1] Es muß sich hier wohl auch um ein Werk Basawans handeln, obgleich die Künstlerbezeichnung nicht restlosen Aufschluß gibt. Den Bezeichnungen folgend stammt der Entwurf der Doppelkomposition von Basawan, die Ausführung von Abb. 8 von Tara Kalan. Auf Abb. 7 ist der Name 'Asi einwandfrei zu lesen, dem der Name Miskina folgt. Zwischen beiden Namen steht noch ein Wort, das wohl als — brader — Bruder am sinnvollsten interpretiert werden kann, da sich dadurch Folgendes ergibt: 'Asi, Bruder Miskinas. Zu dieser Lesung erhielt ich Anregung durch Herrn Professor Bernh. Geiger (Wien), der sie für die einzig mögliche hält. Vgl. dazu meinen Artikel in Thieme-Becker, Künstler-Lexikon, Artikel: Miskin, wo ich fälschlich behaupte: »Durch Signatur belegte, auf Kampfszene beschränkte Mitarbeit Ms. neben Basawan . . .« bewiesen durch Fol. 322 des Timur-Namahs (Bankipore). Es besteht natürlich ein Zusammenhang zwischen dem Akbar-Namah-Blatte und der Miniatur aus dem Timur-Namah ungeklärt weiter, der vielleicht später durch die verwandtschaftlichen Beziehungen 'Asis und Miskinas geklärt wird!

[2] Vgl. Abb. 13, 16, 21 u. v. a.

[3] Vgl. Abb. 19—27; vgl. Razm-Namah (Hendley) u. Baharistan-Ms. (Bodleian-Library).

[4] F. R. Martin, Miniature Painting and Painters, London, 1912, Vol. II, Pl. 181.

dessen Hände auf der Klaviatur seines Instrumentes ruhen. Die Finger sind ein wenig gespreitet und überschlank, so daß man zweifeln kann, daß sie genügend Kraft hätten, um die Tasten des Instrumentes niederzudrücken. Dennoch anerkennen wir, daß hier ein Stück Naturbetrachtung vorliegt; allerdings ist es dem Künstler nicht gelungen, seiner Aufgabe ganz gerecht zu werden, wahrscheinlich, weil er etwas ihm ganz Neues zu gestalten hatte. Der Bildschmuck des Flügels verrät die europäische Herkunft jenes Instruments, das dem Maler als Vorbild gedient hat. Solche Spinnenfinger finden wir aber auch dort, wo es sich um weniger eigenartige Darstellungen handelt [1], zumal auf solchen, die angfüllt sind mit lebhaft gestikulierenden Gestalten [2]. All diese Handgestaltungen haben aber im Gegensatz zu den früher betrachteten etwas Gelöstes und somit etwas Lebensvolleres, ohne aber zu gestatten, daß man von großer Naturnähe spricht. Da auch sie Allgemeingut zu sein scheinen, bieten sie keinen Anhalt, für eine nähere Charakterisierung einzelner Künstler.

Die naturnahe Gestaltung der Hände.

Diese finden wir weniger zahlreich vertreten. Abb. 10 zeigt uns in einem Hofe eine Menschenmenge, die ihre Hände nach den Gaben ausstreckt, die von Hofbeamten des Kaisers verteilt werden. Neben Händen, die gänzlich den bisher betrachteten gleichen, sehen wir solche, die durch ihre Gliederung und ihre Haltung wesentlich verschieden sind. Man braucht darauf hin nur den Mann zu untersuchen, der links unter der Arkade steht und in einen großen Krug greift. Seine linke Hand zeigt deutlich das Bemühen des Malers, Handfläche und Handballen von einander abzusetzen; die einzelnen Finger sind sehr natürlich gebogen; sogar die Nägel sind deutlich zu erkennen. Auch das Halten von Gefäßen hat der Maler dieses Bildes sehr natürlich zu gestalten verstanden.

Am körperlichsten sind wohl die Hände auf dem so außergewöhnlichen Blatt mit dem Sannyasi-Kampfe (Abb. [7], 8) gestaltet. Der Gegenstand bietet ja reiche Gelegenheit, die Männer mit den verschiedensten Kampfgeräten bewaffnet darzustellen. Der stürzende Sannyasi aber, dessen rechte Hand sich unter der Wucht des Schlages zusammenzukrampfen beginnt, während die linke ausgestreckt in die Luft greift, gleichsam einen Halt suchend, zeigt die Meisterschaft eines Künstlers in organisch-kubischem Gestalten [3].

Entwurf: Basawan.

Alle hier angeführten Bilder tragen die Künstlerbezeichnung Basawan, der immer als Schöpfer des Entwurfes erwähnt wird.

---

[1] Ganz im Hintergrunde von Abb. 32 unterhält eine Frau den Säugling durch das Spiel ihrer Finger.

[2] Diese sind sehr naturgemäße Erscheinungen, da der Orientale seine Rede zumeist mit lebhaften Handbewegungen zu unterstreichen pflegt. Wir finden in den Blättern der Akbar-Zeit immer wiederkehrend Menschen, die einen lebhaften Gestus zur Schau tragen. Bisher konnte nur selten eine Deutung vorgenommen werden, was aber nicht an der Leere der Bewegungen liegen mag, sondern eher an unserem Unvermögen, sie zu verstehen. Auf Abb. 12 sehen wir einige Männer, die den Zeigefinger zum Munde führen. Es ist dies die Geste des Staunens, die ja auf dieser Darstellung, — es handelt sich um Akbars Abenteuer auf dem Elephanten Hawai, — ihre große Berechtigung hat.

[3] Vgl. auch Akbars Hand auf Akbar-Namah fol. 99 (V. u. A. Mus., 2—1896 [I. S.], 24/117).

Entwurf: Basawan

Abb.	Or. Fol.	Ausführung	Bildnisse
10	104	Ikhlas	Kanha
8	139	Tara Kalan	
7	140	Asi, Bruder Miskinas	
	99	Dharm Das	

Ähnlich wie im Akbar-Namah, finden wir auch auf Basawan-Blättern anderer Handschriften die Hände naturnahe gestaltet. Man braucht da nur die Hand des nähenden Mannes aus dem Londoner »Baharistan«-Ms. (Abb. 3) betrachten: zierlich sind die Fingerspitzen aneinander gedrückt, um den feinen Faden der Naht zu ergreifen. Ähnlich organisch ist auch die Handhaltung des über Bord gebeugten Knaben auf dem Blatte aus dem Darab-Namah gegeben (Abb. 4). Wir könnten hier noch zahlreiche Werke desselben Künstlers erwähnen, sowohl aus dem Razm-Namah, als auch aus der Geschichte des Mongolen des Rashid-al Din (Sammlung Demotte, Paris).

Freilich dürfen wir nicht übertreibend behaupten, daß es Basawan allein war, der naturnahe gestaltet hat. In seinen Bildern treffen wir ja übrigens häufig neben den organisch gegebenen Händen, auch jene schematisch dargestellten, die uns schon beschäftigt haben. Dennoch dürfen wir gerade im Zusammenhang mit naturgemäßer Gestaltung das Werk Basawans in den Vordergrund rücken, da dieser Zug durch die verschiedensten Handschriften hindurch, also in Werken verschiedenster Schaffensepochen festzustellen ist.

Schon diese Analyse der menschlichen Gestalt zeigt deutlich, daß es möglich ist, das Wirken einzelner Künstler innerhalb der breiten Masse zu unterscheiden. Allerdings muß diese Trennung der Künstlerindividualitäten hier eine quantitative Beschränkung erfahren, damit die Leistung des Einzelnen genügend gewürdigt werden kann. Daher wollen wir im Folgenden nur noch einige Einzelheiten betrachten, zunächst »Kleidung und Faltenwurf«.

Kleidung und Faltenwurf.

Die Kleidung wird wohl nur dort Anhaltspunkte bieten, wo sie nicht »uniform« ist, also dem Künstler die nötige Freiheit der Gestaltung gewährt. Keineswegs ist es die Mode des Hofes und seiner Umgebung, die solche Freiheit zuließe, da sie mehr oder minder strengen Normen folgt[1]. Wohl gestattet der Kaiser in loyaler Weise den unterworfenen Rajputen, ihre Eigenart auch in der Kleidung zu bewahren; doch bringt es das enge Nebeneinander muhammedanischer und indischer Elemente mit sich, daß sich wenigstens bei Hofe ein Ausgleich vollzieht, der zu einer »Uniform« führt, die nur sehr wenige Varianten zeigt[2]. Daher sind wir gezwungen, uns jener Kleidung zuzuwenden, die von geringerer Gleichmäßigkeit ist und so da

[1] H. Goetz, Kostüme und Moden an den indischen Fürstenhöfen . . ., Leipzig, 1924, p. 67 ff.

[2] Nach H. Goetz würden sich folgende Zusammenhänge ergeben:
Baburs Zeit: Jamah-Rock bis Wade reichend; Bandverschluß: rechts.
Akbars Zeit: Rajputen: Jamah (von Muhammedanern übernommen), Bandverschluß: links; unterer Rocksaum von 4 oder 6 Zipfeln geziert. (Takauchiya: vgl. Abb. 27, Schreiber im Hintergrund.) Muhammedaner: Die Takauchiya, ohne Zipfeln, rechts geschlossen (Qaba). Gleichzeitig werden Röcke früherer Moden getragen. (Vgl. Abb. 10, 32.)

und dort zuläßt, die Eigentümlichkeit ihrer Darstellung dem oder jenem Künstler zuzuschreiben.

Der Mantel.

Wie wir schon an anderer Stelle erwähnt haben, sind die vier Männer im L'iwan auf Abb. 2 Gelehrte, die Horoskope stellen [1]. Sie tragen über die Unterkleider Mäntel, die entweder vorne geöffnet oder an der Seite zu schließen sind. Zumeist haben diese Mäntel nur kurze Ärmel [2] oder lange, die sich faltig zusammenschieben, wie dies hier einmal der Fall ist. Auch auf einem anderen Blatte der Akbar-Namah tragen Astrologen Mäntel, deren Ärmel unten sehr geweitet sind [3]. Ähnliches sieht man auch auf Abb. 10, wo Mullhas mit Akbar und dessen Hofe im Gebete verharren.

Schon diese wenigen Beispiele zeigen, daß dieses Kleidungsstück für jene Schichte bezeichnend ist, die etwas abseits von dem allgemeinen Treiben bei Hofe lebte, die Schichte der höheren Intelligenz. Sie unterscheidet sich in der Kleidung von den Höflingen und anderen Vertretern der Herrenschichte besonders dadurch, daß sie sich an keine Mode gebunden fühlt, ja zumeist in der Mode einer vergangenen Zeit verharrt [4].

Für die Maler ergab sich Gelegenheit, mehr oder minder reich Falten und Gefältel zu bilden, worauf man vor allem die weiten, unten zusammengeschobenen Ärmel vergleichend zu prüfen hat. Von allen hier vorgebrachten Beispielen zeigt besonders der Ärmel des lesenden Gelehrten von Abb. 2 eine sehr naturnahe Behandlung des knittrigen Stoffes. Noch viel eingehender erscheint aber das Gefältels eines Ärmels auf Abb. 4 (sitzender Mann rechts) behandelt, das sich bis zur Armbeuge hinaufzieht, ähnlich wie wir dies auch auf Abb. 3 (linker Mann) feststellen können.

Auch hier ist es wieder Basawan, der so naturnahe gestaltet, der also davon abgeht, die Dinge nur als linienbegrenzte Farbflächen darzustellen.

Abb.	Entwurf	Ausführung	Bildnisse
3		Basawan	
4		Basawan	
2	Basawan	Bhim Gujarati	Dharm Das
32	Bhur(a)		Basawan

Natürlich darf Basawan weder hier, noch in anderer Verbindung als eine Ausnahme angesehen werden. Er hat sich nur mehr als die übrigen Künstler von der flächenhaften Darstellung losgelöst und verstanden, mit den ihm zu Verfügung stehenden Mitteln den Dingen große Körperlichkeit zu geben. Dies würde ganz besonders deutlich werden, könnten wir z. B. ein Blatt aus dem Timur-Namah [5] von den Händen Miskinas und Jagjiwans neben das Baharistan-Blatt (Abb. 3) stellen: was da Basawan geschaffen hat, mag es sich auch nur um einige Fältchen eines Ärmels handeln, — ist voll Leben; die Falten von Miskinas Hand dagegen scheinen erstarrt zu sein.

[1] Vgl. p. 16 dieser Arbeit.

[2] Diese Mäntel wurden auch von der Herrenschichte getragen. (Vgl. H. Goetz, Bilderatlas zur Kulturgeschichte Indiens . . ., Berlin, 1930, Fig. 100, 111.)

[3] Siehe Abb. 32.

[4] Mäntel bei Babur: H. Goetz, Bilderatlas, Fig. 35; wurde auch in Persien über Jamah getragen: E. Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, Berlin, 1922, Pl. 48, 51, 57, 61—64.

[5] Feststellung nach Photographie im Besitze Frau Dr. Kramrisch (Kalkutta).

Im Faltenwurf der Mäntel selbst treten die Unterschiede weit weniger deutlich hervor, so daß man kaum zu überzeugenden Zuweisungen gelangen kann [1].

Faltenwurf.

Weitaus reicher ist z. B. der Faltenwurf der Schultertücher, die zumeist so getragen werden, daß sie um Schultern und Arme liegen. Hier zeigt sich in welch verschiedener Weise die einzelnen Künstler Falten zu gestalten verstanden. Die häufigste Art, das Schultertuch zu legen: es fällt lose über den Rücken herab; die beiden Enden hängen vorne herunter. Eine andere, besondere Art zeigt Abb. 2; das Tuch ist so geschlungen, daß beide Enden nach hinten fallen: es ist also über die Brust gelegt.

Weit reicher ist die Führung des Tuches, das der hockende Alte von Abb. 4 trägt. Schräg über den Rücken liegend, läuft es rechts um den Arm herum und fällt dann reich in Falten zum Knie herab, wo es abknickt und schließlich von der rechten Hand des Mannes gestützt, gegen den Boden herabhängt. Das andere Ende liegt über die linke Armbeuge und endet seitlich in großen Falten [2].

Ähnlich wie auf diesen Blättern, sind sehr plastisch hervorgehobene Falten auch auf zahlreichen Miniaturen des Razm-Namah zu sehen [3]. Hier tritt Daswanth neben Basawan auf und es zeigt sich, daß Basawan zum Unterschied von seinem berühmten Zeitgenossen, großkurvige Falten bevorzugt, die fast niemals parallel verlaufen und zumeist gegen anders gerichtete stoßen, wo sie, der Windungen des Tuches entsprechend, verschwinden. Bilder von der Hand Daswanths zeigen Schultertücher in mehreren gleichlaufenden Falten gelegt, die nur an den Enden etwas auseinander fallen.

Basawan.

Auch bei der Gestaltung eines in Falten liegenden Gewebes scheint Basawan dem natürlichen Vorbild gefolgt zu sein. Hier kann aber nicht übersehen werden, daß diese Naturnähe oftmals ohne Einfluß europäischer Vorbilder undenkbar ist. Dies ist besonders für die Fahnen der Fall, die sich entweder spiralig um die Stange rollen oder in lebhaften Wellen im Winde flattern [4]. Ähnlich flattert auch die dreieckige Ventilationsklappe einer Jurte, die wir auf einem den Namen Basawan tragenden Blatte des Timur-Namah feststellen konnten [5]. Gleichzeitig beweisen diese und weitere Beispiele, daß sich in den Flaggen und Schultertüchern ein ähnlicher, wenn nicht überhaupt identischer Gestaltungscharakter manifestiert.

Zum Schlusse seien hier noch die Faltenschluchten erwähnt, die vielfach an Vorhängen angedeutet sind, durch welche Raumteile von einander getrennt werden. Auch hier wird man wieder an Europa gemahnt, zumal bei der Betrachtung des Blattes mit der Darstellung »Babur auf dem Krankenlager« aus dem Babur-Namah des British-Museums [6]. Die folgende Zu-

---

[1] Basawan bildet hier eine Ausnahme.

[2] Die Windungen werden am linken Oberarm undeutlich, so daß der weitere Verlauf des Tuches nicht klar zu erkennen ist. Eigenart der Akbar-Zeit, daß Dinge oftmals nicht klar in ihrer Anordnung sind.

[3] Th. H. Hendley, The Razm-Namah, op. et loc. cit. Pl. 34, 84, 113, 117, 88.

[4] Man vergleiche daraufhin die Miniaturen Basawans im Razm-Namah: Hendley, Memorials, Vol. IV., The Razm-Namah.

[5] Kramrisch-Photo Nr. 71 (im Besitze Hofrat Prof. J. Strzygowski, Wien).

[6] Vgl. H. Goetz, Bilderatlas zur Kulturgeschichte Indiens . . ., Berlin, 1930, Abb. 131.

sammenstellung weist auf verwandte Darstellungen aus den verschiedensten Handschriften hin, im Zusammenhang mit den Künstlern, unter denen natürlich wieder Basawan anzutreffen ist.

Abb.	Handschrift	Fol.	Entwurf	Ausführung	Bildnisse
2	Gesch. d. Mong.[1]		Basawan	Bhim Gujarati	Dharm Das
32	Akbar-Namah	165	Bhur(a)		Basawan
	Akbar-Namah	162	Kesu Kalan	Dharm Das	
	Timur-Namah[2]	251	?	?	Lal
	Babur-Namah	70a	Nana		

Ergebnis.

Man könnte diese Untersuchung des Details ad infinitum weitertreiben und würde so eine äußerst scharfe Trennung der Künstlerhände erlangen, sowohl im Hinblick auf das erhaltene Gesamtwerk der Akbar-Maler, als auch in Bezug auf das einzelne, von mehreren Künstlern geschaffene Kunstwerk selbst. Hier soll es aber genügen, festgestellt zu haben, daß sich tatsächlich einzelne Künstler aus der Masse der übrigen durch ihre Eigenart in der Gestaltung der Dinge lösen und ihr Wirken sogar von dem ihrer Mitarbeiter zu unterscheiden ist. Dies ist natürlich vor allem für die Maler der Fall, die den Entwurf geschaffen haben. Es bedarf noch eingehender Studien, zumal vor den Originalen, um den Arbeitsanteil der ausführenden Künstler einwandfrei feststellen zu können, was nicht immer, man möchte fast annehmen, in den meisten Fällen überhaupt nicht möglich sein wird.

Wie sehr das Auftreten gewisser Gestalten für den einzelnen Künstler bezeichnend sein kann — das Auftreten in den verschiedensten Werken, — soll eine kurze Betrachtung verschiedener Tiere zeigen, die in der Akbar-Zeit häufige Darstellung gefunden haben.

Tiere.

Besonders Jagddarstellungen gaben Anlaß, Tiere in großer Anzahl darzustellen. Doch fanden die Akbar-Maler auch sonst reichlich Gelegenheit, die verschiedensten Säugetiere und Vögel in ihre Kompositionen zu fügen. Besonders der Elephant, als lebenswichtiges Tier des Inders, wurde immer wieder dargestellt, zumal der Kaiser selbst ihnen großes Interesse entgegenbrachte [3]. Auf den Bildern des Akbar-Namah findet man den Kaiser sehr oft auf Elephanten reitend oder einem Elephantenkampfe beiwohnend.

Elephanten.

Da die Maler der Akbar-Zeit den Elephanten in seinen verschiedensten Verwendungsarten zu schildern hatten, — ein Blatt des Akbar-Namah zeigt sogar den Tod von Verbrechern unter den Beinen der Riesen, — standen sie den kompliziertesten Aufgaben gegenüber, die sie aber zumeist einwandfrei zu lösen verstanden. Da den Malern dieses Tier wie kein anderes bekannt war, war es naheliegend, daß sie es mit großer Naturtreue darstellten, wobei sie Einzelheiten nicht übersahen, z. B. die Art, wie die Ohren gelappt

[1] Aus der Sammlung Demotte, Paris. (Vgl. W. Staude, Contribuation à l'étude de Basawan, in Revue des Arts Asiatiques, Tome VIII, Paris, 1934, Pl. III, Fig. 4.)

[2] Aus der Public Library, Pankipore.

[3] Abu'l-Fazl, A'in-i Akbari, transl. by H. Blochmann, Calcutta, 1872, Vol. I, p. 123 ff.

sind, wie die Brust heller und oft gefleckt ist, auch die Falten der dicken Haut und die Runzeln des Rüssels.

Dadurch, daß nur sehr selten ein Elephant gänzlich freistehend dargestellt wurde, können wir zumeist die Eigenart eines Malers nur aus der Gestaltung der Köpfe, ganz besonders aber der Rüssel heraus erkennen.

Dauernd in Bewegung, veranlaßt der Rüssel die Künstler, ihn in den verschiedensten Stellungen darzustellen. Die Rollstellung gehört neben der hochaufgereckten zu den häufigsten. Zahlreiche Blätter Basawans zeigen Elephantenpaare, die ihre Rüssel verschränkt halten. Andere Tiere halten wieder Gegenstände umfaßt.

Es ist natürlich nicht Basawan allein, der den Rüssel greifend darstellt; doch hat kaum ein anderer die Bewegung so natürlich und abwechslungsreich veranschaulicht, wovon die folgenden Beispiele überzeugen können [1]:

Abb. 5 links unten	S-förmig aufgerichtet, wellig nach hinten geschwungen
A. N. fol. 99 rechts oben	S-förmig aufgerichtet, S-förmig vorgeschwungen
Abb. 12 rechts unten	Achterschleife
Abb. 11 rechtes Tier	korkzieherartig einwärts gedreht

Pferde.

Gleich Basawan hat auch Lal eine Besonderheit, die mehrfach und immer nur wenig verändert in Werken dieses Künstlers auftaucht. Es ist dies das von der Kruppe gesehene Pferd, das neben der Anzahl der sonst immer in Seitenansicht dargestellten Pferde, ganz ungewöhnlich wirkt [2].

Auf Abb. 20 sind im Vordergrunde zwei Reiter gänzlich vom Rücken her gesehen dargestellt. Die Tiere wenden uns die Kruppe zu und es ist nichts als dies von den Tieren zu sehen. Im Gegensatze dazu sind auf einem Lal-Blatte aus dem Razm-Namah auch noch die Köpfe der Pferde gegeben. Daß hier Lal versucht, etwas Besonderes zu schaffen, — allerdings mit zweifelhaftem Gelingen, — beweist ein drittes Blatt dieses Künstlers aus dem Akbar-Namah-Manuskript der Sammlung Chester Beatty (London)[3]. Da alle diese Darstellungen des von der Kruppe gesehenen Pferdes deutlich erkennen lassen, daß der Künstler seine Gestalten kaum nach einem Modell geschaffen hat, dürfen wir Anregung von anderer Seite, wahrscheinlich von Europa her, annehmen. Dort finden wir ähnliche Gestalten, allerdings sehr naturnahe gegeben, schon auf Fresken Benozzo Gozzolis in Florenz, später auf einer »Anbetung« Philippo Lippis aus der Sammlung Cook (Richmond)[4]

[1] Vgl. Zweikampf zwischen Elephanten: I. Stchoukine, La peinture indienne à l'époque des Grands Moghols, Paris, 1929, Pl. 17; H. Goetz, Bilderatlas, Berlin, 1930, Pl. 10/34. Es ist auffallend, daß Basawan auch sonst gewundene Formen gerne darstellt, z. B. Schlangen, die wir besonders im Razm-Namah antreffen. (Vgl. Hendley, The Razm-Namah, Pl. 59, 124, 130.)

[2] Es ist immer der gleiche Typus, den wir auch in der persischen Buchmalerei antreffen, mit eckigem Kopfe, schlankem Rumpf und zierlichen Beinen, die für die auch heute noch existierende »Araber«-Rasse charakteristisch sind. Es erscheinen alle Gangarten zwischen langsamen Trott und fliegendem Galopp. Vgl. Abb. 23, 25/26; 24, 21; 6.

[3] Vgl. die beiden Männer im Vordergrunde des Lal-Blattes A. N. fol. 112.

[4] G. Soulier, Les influences orientales dans la peinture toscane, Paris, 1924, Pl. 22.

und einer »Anbetung« Pisanellos in Berlin [1]. Zeitlich der Akbar-Schule am nächsten steht die »Bekehrung Pauli« Pieter Bruegels von 1567 [2]. Lal hat die Anregung kaum von einem dieser Werke selbst erhalten, sondern wahrscheinlich durch Vermittlung von Stichen des XVI. Jahrhunderts, da diese Gestalt in Europa schon allgemeines Kunstgut war. Lal ist übrigens auch sonst ein ausgezeichneter Pferdedarsteller, wovon zahlreiche Blätter, ebenfalls aus dem Razm-Namah, überzeugen, auf denen stürzende Pferde höchst lebensvoll geschildert sind [3].

Miskina, der Tiermaler.

Es erfordert ein eingehendes Studium des so reichlichen Bildbestandes aus der Zeit Kaiser Akbars, um erkennen zu können, auf welchem Gebiete der einzelne Künstler besonders begabt war. Denn allgemein betrachtet, hat jeder Künstler alles dargestellt, was irgendwie in seinen Gesichtskreis getreten ist, gleichviel, ob es sich um Lebewesen (Mensch, Tier und Pflanzen) oder um Gegenstände handelte. Man braucht darauf hin nur Jagdbilder mit einander zu vergleichen und dabei bestimmte Tiere ins Auge fassen, wie z. B. den Jagdleopard oder den Tiger.

Es ist nicht zu leugnen, daß sowohl Basawan als auch Lal die Tiere mit ihrer ganzen Eigenart darzustellen wissen. Man sieht dies ganz deutlich auf dem Lal-Blatte (A. N. fol. 173), wo der Künstler den Leopard gerade in dem Augenblick erfaßt hat, da er sein Opfer nach einem gelungenen Sprung am Halse zu Tode beißt und mit der Pranke den Kopf am Boden festhält. Die Haltung der Beine, die Linie des Körpers, der ausgestreckte Schwanz, zeigt, daß hier ein Maler Geschautes mit sehr großem Können zu schildern versteht.

Dennoch werden diese beiden Künstler von Miskina noch übertroffen, da seine große Jagddarstellung im Akbar-Namah bis zum Rand angefüllt ist mit Hirschen, Rehen, Gazellen, Steinböcken, Füchsen, Wölfen und Hasen: eine Fülle von Einzelbeobachtungen vereinigt in einer Komposition voll größter Lebendigkeit [4]. Es ist gleichgültig, ob man eines der fliehenden Tiere betrachtet oder das am Boden liegende Wild, das von Akbar schon getötet worden ist: immer wieder wird man davon überzeugt, daß hier ein Künstler gewirkt hat, der die Tierwelt weitaus eingehender beobachtet hat als seine Zeitgenossen. So sehr hat Miskina es verstanden, die Eigenart in der Bewegung, die Besonderheit des Felles wiederzugeben. Man wird auch davon überzeugt, wenn man sich der etwas nüchtern scheinenden Mühe unterzieht und bloß die Anzahl der von diesem Künstler innerhalb des Akbar-Namah dargestellten Tiere feststellt, die wesentlich höher als bei irgend einem anderen Maler ist. Wichtig ist auch eine Miniatur im Louvre (Paris) [5], die zehn Vögel zeigt, die auf den natürlichen Grund des Papieres gesetzt sind, von denen einige gänzlich der Phantasie des Künstlers entsprungen zu sein scheinen. Sie sind aber so gegeben, daß man verleitet wird, an ihre Existenz zu glauben. Hier, so wie auf einem anderen Blatte aus der Sammlung Chester Beatty (London), dessen Ausführung allerdings von dem

[1] G. Soulier, op cit., Pl. 34.
[2] Wien. Kunsthist. Museum, Nr. 714.
[3] Th. Hendley, The Razm-Namah, London, 1884, Vol. IV, Pl. 87, 109, 111, 114; vgl. damit Basawan-Blätter: Pl. 34, 55, 112, 113. Pl. 94 trägt nur Namen: Mohes.
[4] A. N. fol. 135—136. Vgl. Seite 50 und H. Goetz, Bilderatlas, Tafel 13.
[5] I. Stchoukine, Miniatures indiennes du Musée du Louvre, Paris, 1929, p. 18; Inv. Nr. 3619, A.

Maler Ibrahim Kahar stammt [1], manifestiert sich das Talent des Tiermalers Miskina in eindrucksvollster Weise.

Mansur.

Bei der Ausführung der linken Hälfte des großen Jagdbildes hat sich Miskina mit einem Maler zusammengefunden, der schon unter Akbar als Tiermaler tätig war, aber auf diesem Gebiete, besonders unter Akbars Sohn Jahangir zu großer Berühmtheit gelangen sollte [2]. Mansur hat eine Anzahl Tierbilder im Babur-Namah des British-Museum geschaffen [3] und schuf im Akbar-Namah außer an der Miniatur Miskinas auch noch an der Ausführung eines Entwurfes von Basawan mit, der zu dem Eigenartigsten innerhalb des Akbar-Namah gehört [4]. Auch hier war dem Maler die Möglichkeit gegeben, seine Fähigkeit als Tiermaler, allerdings in etwas sonderbarem Zusammenhange zu manifestieren, da er die Tierfelle auszuführen hatte, in denen Gefangene, spotthalber, gehüllt sind. Aus der Zeit nach Akbar sind zahlreiche Blätter erhalten, die Darstellungen einzelner Tiere zeigen, deren Autor, — den Bezeichnungen nach, — Mansur sein soll [5].

Mag man nun Miskina auch einen Pisanello der Akbar-Zeit nennen, so ist es sicher kein Zufall, daß er sich wenigstens in dem einen Falle mit dem sicher ebenso erfahrenen Mansur zusammengefunden hat, um so seinen Entwurf in vollkommenerer Weise ausführen zu lassen, als dies von Sarwan oder einem anderen der zahlreichen Maler besorgt worden wäre. Davon kann schon die bloße Betrachtung von Tiergestalt und Grund überzeugen, wenn wir beide Kompositionshälften vergleichen. Bei einem Eingehen in Einzelheiten aber wird die Überlegenheit Mansurs (fol. 136) über Sarwan (fol. 135) noch viel deutlicher. Man darf sagen, daß Mansur, wahrscheinlich dank seiner besonderen Begabung als Tiermaler, mehr auf das einzugehen verstand, was Miskina beabsichtigte. Wäre auch die rechte Hälfte der Darstellung aus der Zusammenarbeit dieser zwei Künstler hervorgegangen, so stünden wir heute einem der vollkommensten Werken der Akbar-Zeit gegenüber.

Eichhörnchen.

Schon bei der Betrachtung der Elephanten konnte man erkennen, wie abwechslungsreich Basawan darzustellen verstand. Hier soll noch gezeigt werden, daß sich sein Interesse auch Tieren zukehrte, die nur selten zur Darstellung gelangt sind, und daß sich dieses Interesse nicht nur einmalig aussprach. Auf einem Blatte des Razm-Namah sind zwei Eichhörnchen in der Krone eines Baumes gegeben: während das eine auf seinen Hinterbeinen sitzt, hat das andere im Sprunge den Ast erreicht. Die Haltung gerade dieses Tieres verrät, daß es dem Künstler aus eigener Anschauung bekannt gewesen sein muß; denn so kann nur ein Künstler schaffen, der sich mit der Natur direkt auseinandersetzt. In derselben Handschrift finden wir Basa-

[1] Es handelt sich um einen Beitrag Miskinas zu einme Anvar-i Suhaili. Das Blatt trägt auf beiden Seiten Bilder: Vögel im Gezweige von Sträuchern.

[2] Tuzuk-i-Jahangiri, transl. by Rogers & Beveridge, London, 1914, Vol. II, p. 20, 108, 145.

[3] fol. 387r & v, 388r & v, 389r; vgl. V. A. Smith, A History of Fine Art, Oxford, 1911.

[4] Abb. 33.

[5] Vgl. meine Bibliographie in Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Artikel: Mansur. I. Stchoukine, op. cit., p. 19 ff.

wan nochmals mit der Darstellung von Eichhörnchen beschäftigt, wo sich ebenfalls die große Beobachtungsgabe des Malers geltend macht[1]. Bedeutungsvoll aber ist es, daß wir auch auf Abb. 3 diese Tiere am Stamm und im Geäst des Baumes am Brunnen finden, wo sie allerdings wegen ihrer Farbe nur schwer sichtbar sind. Drei Blätter werden hier also durch diese etwas ungewöhnliche Einzelheit verbunden, enger als durch die Bezeichnungen, die in allen Fällen, wenigstens für den Entwurf, Basawan als Autor nennen.

Auch da könnte man die unterscheidenden Untersuchungen weitertreiben, zumal gerade hier die Möglichkeiten sehr reich sind: war doch die Domäne der Akbar-Maler auf dem Gebiete der Tiermalerei fast unbeschränkt (Säugetiere, Vögel, Amphibien) und ging über die Grenze des Naturwahren oftmals weit hinaus (Fabeltiere). Doch soll in der Untersuchung der Einzelgestalten Einhalt getan werden mit dem Hinweis, daß auch die nähere Betrachtung der einzelnen Landschaftselemente, wie Fels, Wasser und Pflanzen, daß die vergleichsweise Untersuchung der Architektur und all der zahlreichen Gegenstände, die auf den Miniaturen dargestellt worden sind, zu ähnlichen Resultaten führen würde, zu denen wir schon nach einem eingehenden Befassen mit der menschlichen Gestalt, mit den Tieren, und in Verbindung mit dem Menschen, mit Kleidung und Faltenwurf gelangt sind. Sinnvoll wird eine über die hier gesteckten Grenzen gehende Untersuchung erst dann sein, wenn wir künftig zu einer monographischen Behandlung bestimmter Künstler schreiten können. Schon hier haben wir erkennen können, daß ein solches Unternehmen aussichtsreich wäre, und die nun folgenden Betrachtungen eröffnen Hoffnung, daß dann, wenn das erhaltene Denkmälergut geordneter vor uns liegen wird, Basawans, Lals und Miskinas Schaffen ebenso erfaßbar sein würde, wie das irgend eines europäischen Künstlers.

[1] Hendley, Razm-Namah, Pl. 10, 130.

Komposition und Künstler.

Betrachtet man die mehr oder weniger zahlreichen Illustrationen einer einzelnen Akbar-Handschrift nur oberflächlich, so wird man kaum Anhaltspunkte finden, die an ein unterschiedliches Wirken verschiedener Künstler denken lassen. Doch wird man erkennen, wenn die Natur der Maßstab dieser Betrachtung ist, daß innerhalb eines Bildes naturferne Züge neben sehr stark naturnahen auftreten, daß also die Gestaltung der Einzelheiten nicht einheitlich durchgeführt wurde. Erst ein näheres Eingehen auf die Einzelgestalt und ein bis ins Kleinste gehender Vergleich der Blätter untereinander führt zur Erkenntnis, daß das Verhältnis von Naturferne und Naturnähe nicht in allen Blättern dasselbe ist, so daß in den Werken einiger Künstler Naturfernes stärker auftritt, während andere erkennen lassen, daß die Künstler sich stärker der Natur genähert haben. Geht man nun dazu über, auch andere Handschriften und Einzeldenkmäler vergleichend heranzuziehen, so ergibt sich, daß das für den einzelnen Künstler einmal festgestellte Kriterium zumeist auch hier gilt und daß man wenigstens einen Teil seines Gesamtwerkes erfassen und losgelöst von den Werken der übrigen Maler auf seine künstlerischen Qualitäten hin untersuchen kann. Gleichzeitig hat man aber erkannt, wie weit der einzelne Künstler überhaupt Anteil an dem Zustandekommen eines Bildes hat, da die Bezeichnungen diesen nur allgemein angeben, der entwerfende Künster aber nur zu oft auch an der Ausführung eines Blattes beteiligt ist, der Porträtist nicht immer sämtliche Bildnisse ausgeführt hat.

Schon diese, noch sehr am Äußerlichen haftende Differenzierung macht deutlich, daß einzelne Künstler, wie z. B. Basawan, stärker aus der Masse der bekannten Künstler hervortreten, die Züge, die für sie sprechen, in den einzelnen Blättern gehäufter angetroffen werden, während andere wieder weniger unterschiedlich geschaffen haben, so daß auch eine eingehende Untersuchung nichts ans Licht bringt, was ihr Wirken besonders auszeichnen würde. Sie stehen eben innerhalb jener Masse, die wohl die Mittel ihrer Zeit kennen und sie anzuwenden vermögen, denen aber die Gabe fehlt, sie über das Handwerkliche hinaus zu steigern und bereichern. So wirken ihre Werke etwas farblos, und ihre Namen bleiben nichts als Namen. Die Gesamtheit ihres Schaffens bildet aber eine wirkungsvolle Folie, von der sich die Werke der wirklich bedeutenden Künstler abheben.

Durch die Betrachtung des einzelnen Bildelementes, losgelöst von der Komposition, lernt man nur einen geringen Teil der künstlerischen Eigenart des einzelnen Malers kennen und noch dazu jenen, in dem er am meisten unfrei ist. Besonders die Blätter, die Baburs und Akbars Lebensgeschichte schildern [1], zeigen ihr Schaffen in seiner Abhängigkeit von Ort und Zeit, also von seiner nächsten Umgebung, die der Künstler eben darzustellen hatte. Vor allem ist es die menschliche Gestalt, die er hier möglichst »r i c h t i g« zu gestalten hatte: besonders das Porträt und die modische Kleidung. Gleichzeitig erhielt aber der Künstler von dieser Umgebung aus lebhafteste An-

[1] Vergleiche Seite 6 dieser Arbeit.

regung, sich mit der Natur auseinanderzusetzen, diese erst in eine künstlerische Gestalt zu gießen. Für anderes konnte er allenfalls schon Geschaffenes übernehmen, wie in einem anderen Zusammenhange deutlich werden wird [1]. Daß der von der Wirklichkeit ausgehende Eindruck ein sehr nachhaltiger gewesen sein muß, zeigt sich daran, daß er auch dort noch weiter wirkt, wo die Künstler nicht mehr das Leben am Hofe, die Taten Baburs und Akbars zu schildern hatten, sondern Dichtung und Sage illustrieren mußten. Man braucht daraufhin nur die Bilder des Razm-Namah [2] zu untersuchen, also die Gestaltung eines rein indischen Stoffes, um zu erkennen, in welcher Weise die Künstler sagenhaftes Geschehen zeitgeschichtlich färbten. Es sind Rajputen und Muhammedaner aus der Zeit Akbars, die hier agieren; Geschehen der Vorzeit erscheint hier in die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts versetzt. Dank dieses Anachronismus müssen solche Darstellungen für den zeitgenössischen Betrachter, dem eine viel größere Naivität eigen war, als uns modernen Europäern, zur fast greifbaren Wirklichkeit geworden sein, soweit nicht die Schilderung wunderbaren Geschehens den Abstand zwischen gegenwärtigem Sein und der irrealen Welt der Dichtung erkennbar gemacht hat. Hier sei noch bemerkt, daß für den Orientalen, besonders aber den Inder, diese beiden oft zu einer Einheit zusammenfließen. Es ist vor allem die Art wie der Mensch gestaltet wurde, die eine Brücke zwischen der Dichtung und der zeitgenössischen Wirklichkeit bildet, und was neben ihm erscheint, besonders die oft sehr eingehend geschilderte Tier- und Pflanzenwelt, verstärkt nur die angestrebte Wirkung.

Keine der Kompositionen aus der Akbar-Zeit wird aber von jener Wirklichkeitsnähe beherrscht, wie dies in der europäischen Malerei seit der Renaissance bis in die jüngste Zeit fast durchwegs der Fall ist, und die letzten Endes einem wissenschaftlichen Erkenntnistrieb entspringt, der dem Orientalen fehlt. Erscheint schon in der Gestaltung des Einzelgliedes einer Komposition ein ganz bedeutender Unterschied zwischen europäischem Schaffen und dem der Maler des Akbar-Hofes, so zeigt sich bei näherer Betrachtung der Komposition selbst, also der Anordnung der Einzelgestalten in Fläche und »R a u m« ein noch bedeutend größerer, wobei aber da und dort Anklänge zu finden sind, die deutlich erkennen lassen, daß die indischen Künstler von Europa her beeinflußt worden sind. Solche Momente können übrigens sehr aufschlußreich sein für die künstlerische Individualität des Einzelnen, durch die Art, wie er sich mit diesen übernommenen Formen auseinandergesetzt hat. Im allgemeinen gewährt die Betrachtung der kompositionellen Eigenart tieferen Einblick in das Wesen des Künstlers, da er hier freier wirkt, mehr er selbst sein kann und darf. Freilich können wir die folgende Untersuchung nicht auf die umfangreiche Menge aller Maler ausdehnen, die uns durch Namensbezeichnungen bekannt sind. Wir wollen uns mit einer Aneinanderreihung monographischer Betrachtungen begnügen, die aber sicher aufschlußreicher sein wird, als eine ins Allgemeine gehende Untersuchung.

Bei der vorangegangenen Betrachtung der »Tigerjagd Akbars bei Nawar«[3] haben zahlreiche Einzelheiten darauf hingewiesen, daß der Entwurf von Basawan stammen kann und daß dieser Meister auch Akbars Bild-

[1] Vergleiche Seite 63 dieser Arbeit.
[2] Hendley, Memorial of the Jeypore Exhibition. Vol. IV, The Razm-Namah, London, 1884.
[3] Seite 21; The Akbar Namah, p. 222. Vgl. Abb. 5/6.

nis zur Gänze ausgeführt haben wird [1]. Welchen Anteil der als Maler genannte Tara kalan an der Ausführung des Bildes hat, wurde nicht eingehender untersucht und ist auch im weiteren gleichgültig, da wir annehmen dürfen, daß der Entwurf gänzlich von Basawan geschaffen worden ist und dieser uns allein hier beschäftigen soll. Es handelt sich um ein Doppelblatt, da sich die Darstellung über zwei Buchseiten hinzieht [2]. Obwohl zwischen beiden Bildhälften eine kompositionelle Beziehung besteht, so ist sie hier schwächer, als zwischen den meisten der anderen Doppelblätter, wo eine Hälfte die Ergänzung durch die andere bedarf und der Rahmen nur eine Unterbrechung, nicht eine scharfe Trennung darstellt. Hier könnte wenigstens das rechte Blatt für sich allein bestehen, da es kompositionell und inhaltlich ein abgeschlossenes Ganzes bildet. Der europäische Betrachter allerdings wird immer versucht sein, die vom Rande abgeschnittenen Bildteile zu ergänzen, um so eine Brücke zur linken Seite zu bauen, da für ihn der Bildrand das nicht Vorhandene verdeckt. Der Künstler hat aber eigentlich das Bildfeld »abgeschnitten«, als ob es sich nicht um eine figürliche Darstellung, sondern um ein fortlaufendes Ornament handelte, und so wie ein Ornament an anderer Stelle seine Fortsetzung finden kann, — aber nicht finden muß, — findet die Darstellung des Kampfes mit den Tigern links ihre Fortsetzung. Im Gegensatz zum Ornament aber, das in seinem Verlauf richtungslos ist, können die beiden Blätter ihre Plätze nicht vertauschen, ein Beweis dafür, daß zwischen ihnen eine Verbindung, wenn auch nur eine ganz leichte, besteht.

Innerhalb des rechten Blattes liegt das Hauptgewicht — gegenständlich und kompositionell — auf der Szene im »Vorder- und Mittelgrund«, während der schon rein äußerlich durch die Felsen und den Baum ziemlich streng abgetrennte »Hintergrund« von Beiwerk, wie Landschaft, Mauern und Häusern einer Siedlung, hauptsächlich aber von Akbars Troß ausgefüllt wird. Denn in der Mitte des Bildfeldes sieht man Akbar, wie er mit einem Schwertstreich einen Tiger erlegt. Er ist rettend herbeigeeilt, da einige Bestien aus dem Hinterhalt hervorgebrochen sind und eine von ihnen sogar schon einen Mann aus dem Gefolge angefallen hat. Von allen Seiten stürzen andere Helfer herbei.

Die Ebene, auf der sich der Kampf mit den Tieren abspielt, ist eigentlich eine steil aufsteigende Fläche, also keineswegs ein perspektivisch gegebenes Raumstück, auf dem die Gestalten »stehen« können. Dennoch wird »Raum« ablesbar gemacht dadurch, daß diese Ebene in einen landschaftlichen Rahmen eingespannt ist, wobei der Wasserlauf mit den ihn begleitenden Felsen das Vorne, die Felsen der Hintergrundslandschaft die Ferne angeben. Auf dieser Fläche sind nun die verschiedenen Gestalten so angeordnet, daß der mit dem Tiger ringende Jäger die Mitte einnimmt, und so in das Zentrum eines ziemlich geschlossenen Kreises zu stehen kommt. Geht man von dem Überfallenen vorne aus, so führt der geschmeidig an den Boden gedrückte Körper des Tigers den Blick nach rechts, nach der Gruppe der herbeieilenden Männer. Der Blick wird dann von der Geraden des hochgehaltenen Gewehres nach links, also nach Akbar geleitet, der mit seinem Pferde im Scheitel des Kreises steht. Die Bewegung würde nun in dem Schwert des Kaisers ihr Ende finden, wenn nicht der Blick durch die

[1] Vergleiche Seite 72 dieser Arbeit.

[2] Im Akbar-Namah-Ms. sind solche doppelseitige Darstellungen nicht selten. Sie sind aber nicht auf diese Handschrift beschränkt.

auffallend lange Lanze wieder nach unten gelenkt würde, also über den von links herbeigeeilten Mann hinweg. So kehrt die Bewegung nach ihrem Ausgangspunkte zurück. Diese Komposition im Kreise tritt ziemlich deutlich hervor, ist aber keineswegs geometrisch starr; sie ist voll Leben, besonders dadurch, daß jede einzelne Gestalt in reicher Bewegung gegeben ist. Man braucht daraufhin nur den Tiger im Vordergrunde zu betrachten: der Künstler hat es verstanden, alle Züge der katzenartigen Tiere, zu erfassen, so daß der Betrachter herausfühlt, mit welcher Wucht das Tier durch die Luft geflogen sein muß, bevor es von der tödlichen Waffe getroffen wurde. Von der Wucht des Tieres spricht vor allem die Kurve, die durch den an den Boden gedrückten Körper geht und in dem Schwanze ihre natürliche Fortsetzung findet. Vorzugsweise kommt aber Basawans besondere Fähigkeit zu Tage, wenn man das Pferd Akbars betrachtet, das, trotzdem es in seinen Umrissen etwas schematisch gegeben ist, von gesteigertem Leben erfüllt zu sein scheint. Hier wirkt aber nicht nur das Tier selbst, sondern auch der negative Raum, der es umgibt; die Ausschnitte zwischen Schwanz und Kruppe, zwischen Vorder- und Hinterbein teilen dem Betrachter die Intensität der Bewegung fast ebenso mit wie die Silhouette des Tieres selbst. Aus solchen und ähnlichen Bewegungsmomenten zusammengesetzt, scheint der Kreis um das Zentrum gleichsam zu rotieren, den Eindruck zentrifugaler Kraft vermittelnd, welche die nach innen eilenden Gestalten sozusagen nach außen abdrängt. Die dadurch entstehende Spannung ruft deutlich ins Bewußtsein, daß zwischen dem angefallenen Manne und seinen Rettern ein kritischer Zwischenraum liegt, der tatsächlich bedeutend größer sein muß als hier abzulesen ist. Denn Raum ist hier, wie schon angedeutet, keineswegs mit europäischen Augen zu bewerten. Doch davon soll noch später die Rede sein.

Ist die Vordergrundszene ziemlich deutlich gegen den Hintergrund abgeschlossen, so hat es der Künstler dennoch verstanden, eine Verbindung zwischen beiden herzustellen: die Gerade der hochgehaltenen Flinte lenkt den Blick nach links ab; gleichzeitig begrenzt sie aber auch einen Ausschnitt, der sich längs des rechten Bildrahmens von oben in die Fläche hineinschiebt. Die Felswand hemmt zwar diese Bewegung, doch findet sie dennoch ihre Fortsetzung. Umgekehrt kann man sagen, daß der Blick von der Kreiskomposition tangential abgelenkt wird und nach oben zu zwischen Bildrahmen und Schriftfeld eingeengt wird. Erst in der obersten Bildzone kann das Auge die ganze Breite erfassen. Durch diese Betonung von Vertikale und Horizontale prägt sich auch in diesem Teile der Gesamtkomposition jene Strenge aus, die wir in der Anordnung der Elemente des Vordergrundes feststellen konnten.

Dieser geometrisch klare Aufbau hat aber nichts Erklügeltes an sich und spricht durch seine Ausgewogenheit von Basawan als einem Meister der Komposition. Wie sehr die Beurteilung dieses Künstlers zu Recht besteht, können wir erkennen, wenn wir die Stellung jener Gestalt innerhalb der Komposition näher betrachten, die an Bedeutung alle anderen überragt. Schon früher sahen wir, daß Akbar im höchsten Punkte des Kreises zu stehen kommt. Gleichzeitig nimmt er die Mitte der gesamten Bildfläche ein, doch so, daß nur eine der Diagonalen seinen Kopf trifft, während die andere durch den Körper des Pferdes geht. Der Schnittpunkt der beiden liegt etwas unterhalb der Hand, die das Schwert führt. Dadurch, daß Akbar nicht in die tatsächliche Bildmitte gerückt ist, wirkt seine Erscheinung umso leb-

hafter, wobei auch hier etwas von jener Spannung zu spüren ist, die den übrigen Teil des Vordergrundes beherrscht.

So einheitlich die rechte Hälfte der Jagddarstellung komponiert ist, so locker ist die Anordnung der Einzelheiten auf der linken Seite, wo der Künstler Szenen schildert, die jene rechts dargestellten Ereignisse begleiten. Ganz im Vordergrunde und im Hintergrunde wird ziemlich breit,—in horizontaler Reihung, — erzählt: von dem Troß Akbars, der eiligst vom Schauplatz der Katastrophe wegzukommen trachtet. Einzig im Mittelgrunde wird die Darstellung lebhafter, was mit der Natur des Gegenstandes zusammenhängt, da hier ein anspringender Tiger Verwirrung unter die Männer bringt. Auch der Schauplatz dieser Szene ist streng abgegrenzt, wobei das diesmal unten angebrachte Schriftfeld eine ähnliche Rolle spielt wie jenes auf dem benachbarten Blatte. Dadurch, daß die Ebene nach rechts hin offen ist, schließt sie an die des rechten Blattes an, wodurch eine gewisse Einheit des Ortes für das beiden Bildteilen gemeinsame Geschehen angedeutet wird. Doch stärker als durch diese äußerliche Betonung der Zusammengehörigkeit werden diese beiden Bildhälften miteinander dadurch verbunden, daß auch die Komposition der linken Seite die Meisterhand Basawans verrät.

Man betrachte daraufhin nur ein Detail! Der Schauplatz des Mittelgrundes wird hier nach hinten zu von einer Felskulisse abgegrenzt, in deren Einschnitten zwei Männerpaare auftauchen, die den anspringenden Tiger aus dem Hinterhalt zu erlegen suchen. Die Schützen halten den Bogen zum Abschuß bereit, während ihre Begleiter mit geschwungenen Schwertern schützend daneben stehen. Da beide Bogenschützen auf das selbe Ziel anlegen, sind sie einander zugekehrt: der rechte Arm wird weit nach rückwärts gehalten und liegt mit Pfeil und ausgestrecktem linken Arm fast in einer Geraden. Diese so gebildeten beiden Geraden bilden die Katheten eines rechtwinkeligen Dreiecks, dessen Hypothenuse durch die beiden Schwerter verläuft, die auffallenderweise von den beiden Begleitmännern in ganz identischer Haltung hochgehalten werden. Durch die Gegenbewegung der beiden Bogenschützen und den Gleichklang, der durch die beiden Männer mit den Schwertern gegeben ist, stellt sich diese Doppelgruppe in fein ausgewogener Rhythmik dem Anblick dar. Wie sehr Basawan das Kräfteverhältnis harmonisch zu gestalten vermag, zeigt sich auch daran, daß er die Gruppe aus Sänfte, Wagen, Tieren und Menschen über der Hypothenuse des beschriebenen Dreiecks aufbaut, diese in ihrer Wirkung aber noch dadurch stärkt, daß die Tragstangen der Sänfte mit den Schwertern gleichlaufen. Dabei hält dieser Masse im Hintergrunde eine andere im Mittelgrunde das Gleichgewicht, eine Gruppe, die ziemlich deutlich abgegrenzt erscheint.

Da aber die Begrenzungslinien die einzelnen Bildteile auch hier nie mit geometrischer Schärfe umreißen, schließen sich diese wie auf dem Gegenblatt zu einem einheitlichen Ganzen zusammen, so daß auch diese qualitative Verwandtschaft die beiden Blätter, die den Namen Basawans tragen, miteinander verbindet.

Trotz all dieser Beziehungen zwischen den beiden Blättern der »Tigerjagd« können die zahlreichen Verschiedenheiten in der Ausführung nicht übersehen werden. Dies wird sogleich deutlich, wenn man z. B. die beiden Bäume miteinander vergleicht: während rechts der Stamm durchaus malerisch ausgeführt ist, zeigt der linke eine klare Innenzeichnung von fast graphischer Schärfe. Der Gegensatz zeigt sich noch deutlicher in der Behandlung der Baumkronen, die in beiden Fällen sehr dekorativ gestaltet sind: links sind

die einzelnen Blätter scharf umrissen auf die dunkle Untermalung gesetzt, während sie rechts zu Büscheln vereinigt sind, wobei das einzelne Blatt nur wenig zur Geltung kommt, da die Farbwerte der Untermalung und des Blattes selbst nur wenig voneinander abweichen. Auch sonst kommt die Schärfe der Umrisse auf der linken Seite stärker zur Geltung, besonders an dem Körper des zu Boden gestürzten Mannes [1]. Diese Unterschiede dürfen auf die Tatsache zurückgeführt werden, daß auf jedem der Blätter neben Basawan ein anderer Maler mitgewirkt hat: rechts wird Tara kalan, links Sarwan genannt. Wir werden uns an anderer Stelle noch eingehender mit dem Zusammenwirken dieser beiden Maler mit Basawan befassen [2].

Im Akbar-Namah hat Basawan noch eine Reihe von Kompositionen geschaffen, die nicht hinter den bisher besprochenen nachstehen. Besonders der »Sannyasi-Kampf« gehört zu den besten Werken des Künstlers, eine Darstellung, die ebenfalls zwei Buchseiten einnimmt [3]. Diesesmal besteht eine engere Verbindung zwischen beiden Bildteilen, die einesteils dadurch erreicht wird, daß die Hügelkulisse des Vordergrundes auf dem einen Blatte, auf dem nächsten ihre Fortsetzung findet; andernteils läuft auch die Handlung durch, da die Männer von links zum Kampfe drängen, dessen Hauptmoment sich auf der rechten Seite abspielt. Da auf dieser Seite ebenfalls Akbar erscheint, wird in der allgemeinen Disposition eine gewisse Verwandtschaft mit dem Jagdbilde erkennbar. Schon früher wurde der Sannyasi-Kampf eingehend betrachtet, und die Autorschaft Basawans als erwiesen erkannt [4]. Das an dem Einzelnen Erkannte, wird noch durch die Art der Komposition bestätigt, die zahlreiche Züge zeigt, die für die beiden vorgehend behandelten Blättern so bezeichnend waren.

Zwischen den beiden Sekten der Puri und Kur hat sich ein Gemetzel entsponnen, und im Vordergrunde der Darstellung sieht man den Führer der Kur, Anand Kur, von dem Schlage eines Soldaten Akbars zu Tode getroffen niedersinken. Einige seiner Anhänger versuchen, ihn im Sturze aufzufangen, obwohl auch ihr Leben vom Feinde bedroht ist. Mit großer Eindringlichkeit hat der Maler diese Szene geschildert und alle Mittel eingesetzt, sie zum Zentrum des Geschehens im Vordergrunde zu machen. Natürlich handelt es sich auch hier nicht um eine bewußt berechnete Komposition, sondern um die Manifestation eines sehr fein gestimmten künstlerischen Gefühles. Mitten in dem Kampfgewühle, das kaum gestattet, die Einzelgestalt noch auszunehmen, öffnet sich ein Kreis: vom Haupte des Gefallenen ausgehend und rund um den mächtigen Körper führend, verbindet er Köpfe und Hände der verschiedensten Gestalten; er ist gleichsam der obere Rand eines Trichters, in den der Tote sinkt, wie von geheimnisvoller Saugkraft angezogen. Rund um diese Gruppe setzt sich der Kampf in einem scheinbar ungeordneten Wirbel fort. Doch auch in diesem Chaos können wir eine Gerade verfolgen, die wieder tangential zu dem Kreise schräg durch das Bild verläuft; von der linken unteren Bildecke (Hand des fliehenden Mannes) nach dem Kopfe jenes Kämpfenden, der am linken Bildrande steht und ein langes Schwert senkrecht vor sich hinhält. Diese Linie führt fast ununterbrochen durch eine Reihe von Köpfen hindurch und wird von einer Gegendiagonale geschnitten, die in den Schilden der beiden Akbar-Soldaten links

[1] Vergleiche mit Lanzenträger auf rechtem Blatt.
[2] Vergleiche Seite 72 dieser Arbeit.
[3] Abb. 7/8.
[4] Vergleiche Seite 24 dieser Arbeit.

hinter dem Hügel beginnt, über den unteren Rocksaum des mit erhobenem Schilde anstürmenden Kriegers nach dem Buche führt, das mitten im Kampfe am Boden liegt, um schließlich von der hochgeschwungenen Waffe des Kämpfers im gesprenkelten Rocke nach dem Baume weitergeleitet zu werden. Der Schnittpunkt liegt genau im Mittellot der Bildfläche, oberhalb des Zentrums des beschriebenen Kreises, gerade dort, wo der augenscheinliche Verlauf der beiden Geraden eine ziemlich starke Caesur erfährt. Auf dem so freigebliebenen Fleck sieht man das Buch liegen, dessen Erscheinen mitten im Kampfe an einer kompositionel so wichtigen Stelle sehr eigenartig ist, zumal es näherliegend gewesen wäre, auch dorthin Waffen zu setzen, wie sie von Basawan auch sonst im Kampffelde verstreut dargestellt wurden. Da es sich um den Streit zweier religiöser Sekten handelt, ist man versucht, diesem Buche eine tiefere Bedeutung beizumessen, im Hinblick auf die von jeder dieser Sekten gelehrten »Sutras«[1]. Doch können wir diese vorläufig noch nicht erschließen, da ähnliche Beispiele fehlen. Ebenso kann sich hier Basawans Neigung zu epischer Ausschmückung seiner Illustrationen manifestiert haben, wobei auch eine gewisse Ironie des Künstlers angenommen werden darf, der zeigt, daß den Sannyasis nicht nur Schwerter und Wurfringe als Waffen dienten, sondern sogar heilige Bücher.

In dieser Darstellung erscheint Akbar fern von dem Kampfgetriebe, hoch zu Roß, auf der Höhe eines Hügels. Er verhandelt mit den Männern, die vor ihm stehen, und hinter ihm schließt sich in dichter Gruppe sein Gefolge an. Obgleich links eine Verbindung zwischen dem Vordergrunde und jener Männergruppe vor Akbar besteht, so ist diese nicht innig genug, daß wir die Szene des Hintergrundes unbedingt gemeinsam mit der des Vordergrundes sehen müssen. Es ist dies auch gar nicht notwendig, da der Künstler nur erzählen will, daß Akbar in der Ferne an dem Verlaufe des Kampfes soweit teilnimmt, daß ihm ein Mann von der Sachlage berichtet und, wie aus dem Texte zu entnehmen ist, ihn bittet, Truppen zu Hilfe zu senden, damit der Kampf entschieden werde. Die in der Ferne sichtbaren Mauern und Häuser deuten an, daß sich diese Szene in der Nähe einer Stadt[2] abspielt. Durch die ruhig dastehenden Gestalten der Gruppe um Akbar wird der Wirbel des im Vordergrunde wütenden Kampfes in seiner Wirkung eindrucksvoll gesteigert. Aber auch in der linken Bildhälfte zeigt sich das Bedürfnis des Künstlers nach kontrastreicher Gestaltung daran, daß er zahlreiche Menschen an den Ufern des Teiches ruhig zuschauend darstellt, während die anderen lebhaft gestikulierend nach rechts in den Kampf eilen.

Nicht alle Blätter Basawans im Akbar-Namah zeigen eine gleiche Ausgewogenheit der Komposition, wie sie den bisher betrachteten Darstellungen eigen war. Aber in keinem Falle versagt der Künstler, und bei genauer Betrachtung erkennt man immer wieder, daß er mit großer Vollkommenheit Einzelgestalten und Gruppen, Landschaft und Architektur im Bildfeld verteilt und daß seinen Kompositionen dasselbe Leben innewohnt, das schon in der Einzelgestalt zur Geltung kommt. Man kann aber die Eigenart Basawans und ihre besondere Qualität erst richtig erkennen und würdigen, wenn man seine Werke denen anderer Künstler gegenüberstellen. Da bis-

[1] Vergleiche Seite 72. Sutra, das ist Leitfaden oder Anleitung. Vergleiche symbolische Ausdeutung des Rutenbündels und Zweiges zu Füßen des Elephanten, durch Albert Koch, in »Belvedere«, Wien, 1930, p. 43. Der dort aufgewiesene symbolische Charakter dieser Einzelheit erscheint mir heute als nicht bestehend. Man kann solche Zweige auf Darstellungen finden, auf welchen die Zähmung von Elephanten gezeigt wird!

[2] Thaneswar, Umbala, Panjab. Vergleiche Akbar-Namah, p. 422 ff.

her nur Blätter des Akbar-Namah in den Kreis der Betrachtung gezogen wurden, wollen wir uns auch jetzt nur auf Illustrationen dieses Werkes beschränken, wobei es von Bedeutung ist, daß wir nur Werke vergleichen, die relativ gleichzeitig entstanden sind.

Von allen Künstlern der Akbar-Zeit, die uns in Werken entgegengetreten sind, deren Entwurf sie geschaffen haben, gehört Miskina zu jenen, die durch eigenartiges Wirken besonders deutlich auffielen. Seine Blätter unterscheiden sich in der Gestaltung der Einzelheiten sehr von denen Basawans, und ein Vergleich der Komposition an sich wird noch mehr das Besondere jedes dieser Künstler erkennen lassen.

Zu den bedeutendsten Blättern Miskinas in der Londoner Handschrift gehört sicher das Doppelblatt, auf dem die Belagerung der Festung Chitor von 1567 dargestellt ist [1]. Es handelt sich also auch in diesem Falle um eine über zwei Seiten gehende Darstellung, so daß die Möglichkeiten, soweit die Bildgröße eine Rolle spielt, dieselben wie für Basawan waren. Doch erscheint hier der Zusammenhang zwischen den beiden Bildhälften stärker gegeben, denn die Verschiedenheit der Ausführung im Einzelnen verwischt nicht den Eindruck, daß die Festung, zur Hälfte auf dem linken Blatte, zur Hälfte auf dem rechten, dennoch als ein einheitliches Gebilde gedacht war. Ebenso sollte auch der Burgberg als eine einheitliche Masse wirken, und diese Absicht fand soweit das Verständnis der ausführenden Maler, daß sie in der Farbgebung nicht zu bedeutend von einander abwichen. So steht also ein geschlossener Kegel vor uns, dessen linke Begrenzung als zur Diagonale parallel laufende Gerade die linke Seite der Darstellung beherrscht, die überdies durch die im rechten Winkel dazu verlaufende Schräge des Baches in ihrer Wirkung bedeutend gehoben wird. Die rechte Begrenzungslinie des Berges dagegen wird dadurch abgeschwächt, daß sie schon nach kurzem Verlaufe auf eine Schräge im Gegensinn stößt. Daß hier der Künstler tatsächlich ein stärkeres Hervortreten dieser Linie vermeiden wollte, wird klar, wenn man das Schriftfeld nicht als eine hier zufällig auftretende Erscheinung ansieht, sondern als eine vom Künstler gewollte, um durch sie eine bestimmte Wirkung zu erreichen. Denn dieses Schriftfeld vermindert noch in bedeutenderem Maße die Kraft der Schrägen und läßt so die Gegengerade zu größerer Wirkung gelangen. Diese zieht über die Zinnen der Schanzen nach links unten zu den Schutzgittern der Verteidigungsanlage. Beide Bildhälften werden also von Schrägen beherrscht, durch welche die Bildfelder sinnfällig in verschiedene Zonen eingeteilt werden. In der linken, unteren Ecke erscheint das Lager Akbars, das der Festung gegenüberliegt; in einem Dreieck zusammengedrängt. Ein weiterer Ausschnitt wird von vorrückender Kavallerie und einem Ausblick auf die Landschaft mit dem dunklen Himmel ausgefüllt. Auf der rechten Seite liegen Belagerungsanlagen der Akbar-Truppen, dem Burghügel gegenüber, und in einem schmalen Ausschnitt wird der ebenfalls pulvergeschwärzte Himmel sichtbar. Dieses System von Geraden ist nirgends durchbrochen oder abgelöst von irgendwelcher Kreiskomposition, ähnlich jener, die wir in Basawans Blättern angetroffen haben. Umgekehrt treten solche Geraden in den Blättern Miskinas wiederholt auf.

Wohl am eindrucksvollsten baut sich die Darstellung des »Kanonentransportes« auf, die sich gänzlich der Diagonale unterordnet [2]. Die Kette

[1] Abb. 15/16.
[2] Abb. 13.

der Felsen, welche eine Gasse rechts einfaßt, gibt energisch die Richtung von links unten nach rechts oben an, und diese findet in der Gasse selbst eine eindrucksvolle Wiederholung: eng gedrängt begleiten zahlreiche Menschen die von Höckerochsen gezogene Kanone nach der Höhe; es ist gleichsam anstelle einer geometrischen Geraden lebensvolles Geschehen getreten. Aber auch auf diesem Blatte können wir die Gegenführung zweier Richtungen feststellen, da die drei Kanonen auf der Plattform des Berges im rechten Winkel zur Bewegungsrichtung des Kanonentransportes stehen. Hätte nun der Künstler den Rand der Befestigung parallel zu ihr gezogen, so würde dem Bild ein kalter Zug anhaften. Doch bricht die schräge Begrenzungslinie schon nach kurzem Verlaufe um und stürzt parallel zum Bildrande herab. Dadurch wird der freibleibende Keil des Himmels wirkungsvoll verlängert, wodurch aber auch gleichzeitig die Höhe des Berges betont wird.

Es könnte scheinen, als ob die Diagonalkomposition hier, sowie in den zuvor besprochenen Blättern aus dem Gegenstande selbst resultiere. Ein Vergleich mit einer anderen Darstellung einer Belagerung aus derselben Akbar-Namah-Handschrift von der Hand eines anderen Künstlers zeigt, wie ganz verschieden derselbe Gegenstand behandelt werden kann[1]. Der Künstler, der diese Blätter schuf, — wahrscheinlich waren auch hier mehrere Hände am Werke — wird nicht genannt; doch hat sicher nicht Miskina den Entwurf geschaffen, was schon an der Gestaltung der Einzelheiten erkennbar ist. Obgleich die Darstellung beim ersten Anblick verwirrend wirkt, ist doch zu erkennen, daß auch dieser anonyme Künstler aus einem bestimmten Kompositionsgefühl heraus geschaffen hat, allerdings gänzlich verschieden von Miskina und Basawan. In beiden Blättern zieht eine mehrfach geschwungene Linie durch das Bild, in dem einen Falle als S-Linie deutlich verfolgbar. Auf der Gegenseite tritt das S im Spiegelbild hervor, wenn auch mit geringerem Schwunge, so doch genügend deutlich erkennbar, um uns zu überzeugen, daß beide Blätter einen gemeinsamen Autor haben.

Die Vorliebe Miskinas, starke Schrägen in seine Bilder zu bringen, wird auch durch die beiden Darstellungen des »Baues einer Festung«[2] bestätigt. In den Details gänzlich verschieden, schildert er beide Male mit einer großen Ausführlichkeit, wie Träger schwere Lasten auf ihren Schultern tragen. Auf einem schräg ansteigenden Steg sind sie so hintereinander gereiht, daß nicht nur der Balken die Schräge wiederholt, sondern auch die beiden Traghölzer, an denen der Balken aufgehängt ist, diese Linie in ihrer Wirkung unterstreichen. Oder es ist nur das Tragholz, das parallel zum Laufsteg verläuft, wie dies auf dem anderen Bilde zu sehen ist. Niemals wirken aber diese Schrägen tot, sondern sie vermitteln den Eindruck jenes Kraftaufwandes, den die Arbeiter aufbringen müssen, wenn sie mit ihren Lasten die Höhe der Mauer erreichen wollen. Der Bau einer Mauer wurde auch von einem anderen Künstler im Akbar-Namah dargestellt[3]. Hier läuft die Mauer selbst teilweise quer durch das Bild, wodurch Tulsi, der für den Entwurf genannte Künstler, die eine Diagonale sehr stark betont, fast zu stark, da die Schräge schneidend kalt durch die Bildfläche zieht und von ihrer Schärfe auch dadurch nichts verliert, daß sie mehrmals gebrochen ist.

---

[1] A. N. 2—1896 (I. S.), 68—69 (fol. 153, 154).
[2] Abb. 17/18.
[3] Abb. 28.

Dies wird umso deutlicher erkennbar, wenn wir die Kompositionen Miskinas unmittelbar danebenstellen.

Basawans und Miskinas Kompositionsprinzipien sind innerhalb des Akbar-Namah verschieden. Die Qualität ihres Schaffens jedoch verbindet diese beiden Meister; es wäre Anmaßung hier soweit gehen zu wollen, zu entscheiden, ob man Basawan über Miskina zu setzen hat, obwohl man nicht übersehen kann, daß jener Künstler reicher an Einfällen ist, seine Kompositionen ausgewogener sind.

Von ganz anderer Art sind die Blätter Lals, eines Künstlers, der durch die Gesaltung der Einzelheiten fast ebenso sehr auffällt wie Miskina. Auf sein Wirken näher einzugehen, ist schon deshalb Pflicht, weil er mit so zahlreichen Blättern im Akbar-Namah vertreten ist, wie nur wenige seiner Zeitgenossen. Nicht immer treten die für ihn charakteristischen Züge mit gleicher Deutlichkeit auf; die meisten Blätter lassen sich aber dennoch als untereinander verwandt erkennen. Man vergleiche nur zwei Darstellungen, deren Komposition in U-Form gegeben ist, wodurch die Hauptgestalt gleichsam von einem Rahmen umschlossen wird [1]. Auf dem einen Blatte sieht man Daud Shah, den König von Bengalen, der vor seinem Gegner Husain Quli Khan steht, in Erwartung des Schwertstreichs, unter dem sein Haupt fallen soll [2]. Rechts und links erscheinen die Truppen des Khan im Übereinander und Nebeneinander gestaffelt, und Roß und Reiter überschneiden einander derart, daß zumeist nur Kopf und Rumpf sichtbar sind. Nur an einer Stelle tritt eine Caesur ein, so daß Husain Quli Khan in der Masse der übrigen Reiter in ganzer Gestalt sichtbar wird, was der Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit im Rahmen der Darstellung entspricht. Die beiden Seitengruppen werden durch die beiden Reiter miteinander verbunden, die vom Rücken her zu sehen sind. Es ergibt sich so eine ganz augenfällige U-Komposition, wie sie in etwas gelockerter Weise auch an jener anderen Darstellung zu erkennen ist, wo Akbar betend zwischen zwei Gruppen seiner Gefolgsleute steht [3]. Diese sind, hier zu Fuß, ebenfalls dicht aneinander gedrängt. Die stark geschwungenen Umrißlinien der Kähne im Vordergrunde schließen die Komposition unten ab.

Sehr sinnvoll stellt Lal zwei Gruppen auf der doppelseitigen Darstellung eines Reiterkampfes einander gegenüber [4]. Die beiden Reiterabteilungen — die rechte steht unter Akbars Kommando — haben zu beiden Seiten eines von Kaktuspflanzen bestandenen Geländes Aufstellung genommen. Wieder sehen wir die dicht gedrängten Gruppen an den äußeren Rändern der Blätter [5], und nur einige Reiter, natürlich auch Akbar, lösen sich aus diesen Gruppen los. Hier mußte aber die horizontale Verbindung fallen, da die Strecke, über die sie sich hätte spannen müssen, zu groß ist. Umso auffallender tritt dafür die Horizontale in der Vorder- und Mittelgrundslandschaft auf, da das Gelände von parallel gestellten Kakteenwänden bestanden ist, deren Standlinien besonders betont erscheinen. Diese Kakteenwände trennen gleichzeitig die Vorderbühne ziemlich scharf von der Hintergrundslandschaft.

Lal stehen natürlich noch andere Möglichkeiten zur Verfügung, z. B. die Diagonale, die in der groß angelegten Komposition eines »Gesandten-

[1] Abb. 20.
[2] Vgl. Seite 17.
[3] Abb. 19.
[4] Abb. 23/24.
[5] Beide Blätter sind hier gemeinsam zu betrachten.

Empfanges«[1] ziemlich aufdringlich wirkt. Schon dadurch unterscheidet sich diese Darstellung von allem, was Miskina im Londoner Akbar-Namah geschaffen hat; allerdings kann man das Hervortreten dieser Geraden auch vom Gegenstande her verstehen, wenn man beachtet, daß hier Gesandte und Höflinge nebeneinander gereiht vor Akbars Thron stehen: — auch in diesem Falle müssen die beiden Blätter zusammen gesehen werden, um eine gerechte Beurteilung erfahren zu können. Die Schräge der repräsentativ nebeneinander stehenden Männer wird in ihrer Strenge durch die Horizontalen, gebildet durch die Männerköpfe vor dem Sonnendach, und den am Boden stehenden Schüsseln nur etwas abgemildert, da ja auch diese fast ebenso geometrisch scharf ausgerichtet sind. Bedeutend freier ist die Komposition der anderen Seite der Darstellung, wo die Anordnung in U-Form getroffen ist, allerdings in ganz lockerer Weise. Natürlich kann in dieser Empfangsszene die Eigenart Lals nicht voll zur Geltung kommen, da der Künstler verleitet ist, bei ihrer Gestaltung einem allgemein verwendeten Schema zu folgen. Dasselbe Schema beherrscht z. B. auch die Komposition einer Durbar-Szene von der Hand Basawans, die übrigens nicht zu den glücklichsten dieses Künstlers gezählt werden kann, zumal die Ausführung Mah Muhammeds Vieles entstellt hat[2]. Nur wenige Einzelheiten lassen die Hand Basawans einwandfrei erkennen[3]. Daß die Durbar-Szenen von den verschiedensten Künstlern in fast identischer Weise geschildert werden, mag darin seine Erklärung finden, daß solche Empfänge einem bis ins Kleinste festgelegten Zeremoniell folgten, also schon an sich schematisch waren, so daß den Künstlern bei ihrer Gestaltung nicht viele Variationsmöglichkeiten in der Anordnung von Menschen und Dingen offengestanden sind.

Wie schon angedeutet wurde, hat Lal eine sehr große Anzahl von Illustrationen für das Akbar-Namah geschaffen und man darf behaupten, daß nicht alle von gleicher Qualität sind. So begnügt er sich in einem Falle z. B., zahlreiche Arbeiter um das Gestade eines Teiches zu gruppieren, ohne Aufwand besonderer künstlerischer Mittel[4]. Auch sein »Besuch Akbars bei einem wilden Elefanten«[5] gehört nicht zu den besten Bildern dieser Handschrift. Eine »Belagerungs«-Darstellung[6] veranlaßt zum Vergleich mit den »Belagerungs-Bildern« Miskinas, der allerdings zu Gunsten dieses Künstlers ausfällt. Bei Lal fehlt jene Einheitlichkeit in der Komposition, die ein Miskina in ganz hohem Maße zu geben verstand. Würden wir den Namen des Künstlers nicht durch die Beischrift erfahren, so wären wir keineswegs verleitet, hier die Hand des Künstlers wieder zu erkennen, der den »Reiterkampf« dargestellt hat[7]. Eher denkt man bei Betrachtung der sehr bewegten Komposition eines Kampfgetümmels[8] im Akbar-Namah an Lal, da durch das schier unentwirrbare Chaos an Gestalten eine Anordnung in U-Form durchschlägt, wobei die mächtigen Elefantenköpfe von der linken Reiterei nach rechts leiten; dort sind Reiter und Pferd in bekannter Weise längs des Bildrandes über- und nebeneinander gestaffelt.

Der Vergleich kompositioneller Eigenarten gestattet also das Wesen des

---

[1] A. N. 2—1896 (I. 5), 26—27/117 (fol. 107—108).
[2] A. N. 2—1896 (I. 5), 50/117 (fol. 132).
[3] Besonders die Köpfe sind unter der Hand des Malers gänzlich verunglückt.
[4] A. N. 2—1896 (I. S), 43—44/117 (fol. 124—125).
[5] A. N. 2—1896 (I. S), 39/117 (fol. 120).
[6] Abb. 21.
[7] Vergleiche Seite 44 dieser Arbeit.
[8] Abb. 25.

einzelnen Künstlers deutlicher zu sehen und sein Schaffen richtiger zu werten, als nach bloßer Betrachtung gestaltlicher Einzelheiten, obgleich er auch da zumeist noch in starker Abhängigkeit von Hergebrachtem oder Übernommenem schafft. Nicht immer klingt des Künstlers eigenste Sprache gleich stark hervor, was aber nur zum Teil an dem Künstler selbst liegen braucht, zum Teil an Kräften liegen kann, die außerhalb seiner Persönlichkeit wirken und stärker sind als er und ihn bezwingen [1]. Doch ist schon die Tatsache an sich von größter Bedeutung, daß man die Stimme der Persönlichkeit überhaupt hören kann, und dies ermuntert dazu, ihr weiter nachzugehen. Es ist uns gelungen, in einer einzigen Handschrift das unterschiedliche Wirken dreier Maler ziemlich klar zu erkennen; eine weitere, allerdings ins fast Unbegrenzte führende Untersuchung würde gestatten, noch zahlreiche andere und anders geartete Künstler in ihrer Eigenart zu erfassen. Hier aber wollen wir die drei Maler als Vertreter für die übrigen nehmen, und ihr Schaffen soll dafür eine umso eingehendere Beachtung finden [2].

Die Unterschiede zwischen dem Wirken Basawans, Miskinas und Lals sind nicht allein qualitativer Natur, sondern liegen auch an der gänzlich verschiedenen Stellungnahme zu den Aufgaben, die den Künstlern gestellt wurden, nämlich bestimmte Stellen eines Textes zu illustrieren und die Handschrift dadurch zu schmücken. Miskina sucht da z. B. eine engere Verbindung mit dem Text als Lal, indem er bemüht ist, ihn in seinen Darstellungen gänzlich zu erschöpfen. Und es gelingt ihm auch, den Beschauer zu einer innigen Anteilnahme an dem geschilderten Geschehen zu bewegen. Eine Meisterleistung ist hier sicher sein Bild des Kanonentransportes. Lal dagegen erfaßt den Gegenstand seiner Darstellungen weitaus oberflächlicher und ist vielmehr bemüht, ein gefälliges Ganzes zu schaffen. Dadurch gewinnt allerdings das Detail an Deutlichkeit und veranlaßt den Betrachter, sich mit ihm eingehender zu befassen. So kommt es, daß die Hauptpersonen in Lals Kompositionen mehr zur Geltung kommen als in denen Miskinas.

Basawan stellt immer das Hauptmoment des geschilderten Geschehens in einen Brennpunkt der Gesamtkomposition, wodurch er sofort das Interesse des Betrachters fesselt; dabei versteht er es, auch die übrigen Einzelgestalten in befriedigender Weise zu einer Einheit zu verbinden. Die Komposition ist straff, scheint aber niemals Resultat berechnender Überlegung zu sein, sondern spontanes Produkt künstlerisch hochwertigen Empfindens. Manchmal sind die Kompositionen von solchen Leben erfüllt, daß man herausfühlt, wie stark der Künstler hier mitgelebt hat. Natürlich steht auch ein großer Könner vor uns, der die Mittel künstlerischen Gestaltens in höherem Maße beherrscht als irgendeiner seiner Zeitgenossen. Dies zeigt sich am deutlichsten in dem Verhältnis zwischen dekorativer Anordnung des Dargestellten in der Fläche und dem, was in diesen Kompositionen »R a u m« ist, respektive an Stelle räumlichen Gestaltens in europäischem Sinne tritt.

Nirgends konnten wir in den Blättern des Akbar-Namah eine Gestaltung des Raumes finden, die jener ähnlich wäre, welche seit der Renaissance die europäische Malerei beherrscht. Wenn die Miniaturen der Akbar-Zeit auf den modernen Betrachter dennoch nicht ganz fremd wirken, so liegt es sicher daran, daß jüngste Kunstentwicklung Wege gegangen ist, die weit

[1] Vergleiche Seite 60 ff. dieser Arbeit.

[2] Man braucht nur an die große Anzahl der im Akbar-Namah genannten Künstler zu denken, um zu ahnen, welch umfangreicher Untersuchung es bedürfte, um festzustellen, ob jeder dieser Namen eine Persönlichkeit deckt.

abführten von dem, was früher galt[1]. Diese negierte zumeist jene Raumgestaltung, die vom Studium »wissenschaftlicher« Perspektive ausgeht, sie negierte das Bestreben, alle Bildteile als von einem bestimmten Blickpunkt aus betrachtet, auf die Fläche zu projezieren. Auch in den Malereien der Akbar-Schule können wir nichts von einem solchen einheitlichen Blickpunkt erkennen, der entscheidend für die Gestaltung des Ganzen wäre, weder in den Blättern der hier besonders betrachteten Künstler, noch sonst in den Blättern des Akbar-Namah, ja man darf sagen in keinem Werke der Akbar-Zeit überhaupt. Damit soll natürlich nicht behauptet werden, daß den Künstlern jegliches Gefühl für das Räumliche gefehlt hätte. Besonders die kubische Gestaltung von Einzelheiten wurde von manchen Künstlern so weit getrieben, daß man nur zu oft versucht ist, an Europa als Lehrmeister zu denken, was auch bis zu einem gewissen Grade der Fall gewesen ist[2]. Das Verhältnis der Akbar-Künstler im allgemeinen und Basawans, respektive seiner beiden hier eingehend betrachteten Zeitgenossen, im besonderen, zum Raum und seiner Gestaltung, kann am deutlichsten die nähere Untersuchung der landschaftlichen Elemente und der Architektur zeigen.

L a n d s c h a f t: Das dargestellte Geschehen erscheint entweder in einen architektonischen Rahmen gestellt, oder es spielt sich in einer Landschaft ab. In diesem Falle tritt zumeist ebenfalls Architektur hinzu, ohne aber mehr als eine sekundäre Rolle zu spielen; ja man darf sogar sagen, daß hier Architektur zum Bestandteil der Landschaft wird.

Die einfachste Darstellung einer Landschaft ist wohl die, wo zunächst die Ebene, auf der sich die Menschen hinbewegen, scheinbar parallel zur Bildfläche emporsteigt und so als Folie dient, von der sich einzelne Gestalten und eng zusammengefügte Gruppen abheben[3]. An sich wirkt diese Fläche gänzlich unorganisch, wird aber dadurch zur L a n d s c h a f t, daß sie in der oberen Bildhälfte unregelmäßig abgeschnitten ist, womit die Unebenheit des Geländes angedeutet werden soll[4]. Bäume und Gräser erhöhen noch den landschaftlichen Charakter, dienen aber gleichzeitig dazu, ablesbar zu machen, daß z. B. zwischen einem Baume am unteren Rande der Komposition und einem Mandelstrauch im oberen Rande der Ebene, Raum angenommen werden muß, weit genug, um die zahlreichen Menschen, Tiere und Dinge aufnehmen zu können[5]. Es wird dadurch das Räumliche nicht s i c h t b a r gemacht, also keine Raumillusion gegeben, sondern nur eine Vorstellung des Räumlichen vermittelt. Der Eindruck einer Tiefe wird auch dann nicht gewonnen, wenn Mensch und Tier eng hintereinander gereiht sind, da dieses Hintereinander eigentlich durch ein Übereinander angedeutet ist, wodurch jeder Zug in die Tiefe aufgehoben wird[6]. Es tritt eben jegliche räumliche Beziehungsetzung der einzelnen Bildteile hinter ihrer dekorativen Anordnung in der Fläche zurück.

Lal erweist sich in zahlreichen Blättern des Akbar-Namah als ein

[1] Gemeint sind jene Kunstbewegungen, die dem Weltkriege unmittelbar vorausgingen und ihm folgten, ohne Rücksicht auf jüngstes Werden.

[2] Vergleiche Seite 67 dieser Arbeit.

[3] Abb. 29. Über das Verhältnis zwischen Folie und Gestalt kann man sich erst dann Rechenschaft geben, wenn man Teile der Komposition verdeckt, um das Detail ungestört betrachten zu können.

[4] H. Glück, Hamza-Roman, Abb. 39. Das Original zeigt hier in den meisten Fällen ein Hinüberwechseln in einen dunkleren Farbton und häufig einen besonders stark hervortretenden Kontur.

[5] Abb. 29.

[6] Abb. 20, 9.

Künstler, der über das im Vorangegangenen angedeutete Schema hinausgeht und mit den eigenartigsten Mitteln versucht, der Landschaft eine gewisse Tiefe zu verleihen. So stellt er in den Vordergrund jener Komposition »Daud Shah vor seiner Hinrichtung«, die uns schon mehrfach beschäftigt hat [1], zwei Reiter, die dem Beschauer den Rücken zukehren. Sie haben die Funktion des Raumschiebers nach zwei Richtungen hin zu erfüllen. Zunächst fixieren sie durch ihr bloßes Vorhandensein den vordersten Plan der Fläche, auf der sich die dargestellte Szene abspielt, ähnlich wie jener Baum, der häufig am unteren Bildrande auftaucht. Ihre besondere Stellung aber soll dem Betrachter den Eindruck einer Bildtiefe suggerieren, in die sie mit ihren Rossen dringen könnten: ein Versuch mit unzureichenden Mitteln, da der Bildaufbau im übrigen gänzlich dem bekannten Landschaftsschema folgt [2].

Ein anderes Blatt aus dem Akbar-Namah zeigt den Versuch Lals, einen steilen Burgberg, gleichsam aus der Vogelperspektive gesehen, darzustellen [3]. Die Höhe und Ferne wird dadurch angedeutet, daß Fels auf Felsen gehäuft ist und Menschen und Häuser innerhalb des Burghofes wesentlich kleiner gegeben sind als jene im Vordergrunde. Es ist gleichgültig, ob der Künstler hier irgendwelche Erfahrungen von europäischen Malereien her verwendet, oder ob persönliche Eindrücke Gestalt gewonnen haben, — keineswegs ist tatsächlich Perspektive gegeben, wovon man sich überzeugen kann, wenn man die Größenverhältnisse zwischen Mensch und Architektur innerhalb der Festung betrachtet. Auch steht die Breite der Plattform, auf der die Burg aufgebaut ist, in einem Mißverhältnis zur Gestalt des Berges selbst, was den Gedanken ferne rückt, der Künstler habe ein genaues Abbild der Natur zu geben versucht. Was aber für den Künstler spricht, ist die Tatsache, daß er auch hier bestrebt ist, mehr zu geben als das übliche Landschaftsschema.

Auf einem weiteren Lal-Bilde im Akbar-Namah [4] beschränkt sich die Landschaft auf den Mittel- und Hintergrund, da die untere Bildhälfte, also der Vordergrund, dicht mit Reitern und Elefanten angefüllt ist. Erst in der »Ferne« tauchen einige Erdwellen auf, die von einem Mandelstrauch und einer Kaktuswand bewachsen sind, ähnlich jener, die wir auf dem Bilde der »Reiterschlacht« [5] angetroffen haben. Sie sind gleichsam oberste Bekrönung jener parallel zur Bildebene aufgeklappten Fläche, die weniger für die reiche Schar der Reiter S t a n d f l ä c h e ist, als F o l i e für einzelne Gestalten, dort wo sie überhaupt zutage kommt. Gleichzeitig trennen sie energisch den Vordergrundausschnitt von dem des Hintergrundes, der wegen seiner besonderen »R a u m s t r u k t u r« ziemlich abgeschlossen ist und zu einer speziellen Betrachtung einlädt. Bestimmend ist hier die Gruppe der Häuser und Mauern einer Stadt, die hinter hochaufsteigenden Felsen und einem ziemlich dichten Baumschlag auftaucht. Hier gelingt es dem Künstler nicht nur Raum vorstellbar zu machen, sondern sogar bis zu einem hohen Grade Raumillusion zu geben. Wohl tritt auch in dieser Gruppe, aus Architektur und Landschaft, etwas von dem Prinzip der Übereinanderstaffelung

[1] Abb. 20, vgl. Seite 17.

[2] Daß Lal tatsächlich diese besondere Art des Raumschiebers als wirkungsvoll betrachtet haben muß, beweist ein Blatt aus dem Razm-Namah, wo ebenfalls zwei Reiter, hier allerdings organischer, gegeben sind. (Köpfe der Tiere sichtbar.) Ähnlich auch ein drittes Lal-Blatt in einem Akbar-Namah (Coll. Chester Beattys, London.)

[3] Abb. 21.

[4] Abb. 26.

[5] Abb. 23/24.

auf, die im Vordergrund mit beitragen soll, das Hintereinander ablesbar zu machen. Doch ist es in der Landschaft des Hintergrundes dadurch motiviert, daß die Siedlung auf einer Erderhöhung liegt. Im übrigen versucht der Künstler durch eine reiche Folge von Raumkulissen (Felsen und besonders Bäume), die dank einer besonderen Behandlung in den Farben körperlich wirken, den Blick in die Tiefe zu führen. Dadurch steht aber dieser Bildausschnitt im Gegensatz zum Übrigen, das gänzlich flächenbetont gegeben ist und erscheint als ein für sich bestehendes Ganzes, das scheinbar der Komposition nur beigeordnet wurde. Dennoch hat er bei näherer Betrachtung keinen rein additiven Charakter, da zwischen ihm und der steil aufsteigenden Vordergrundsebene eine funktionelle Beziehung besteht. Diese erscheint zwar dort, wo die Pflanzen stehen, tatsächlich abgeschnitten; doch bleibt sie auch in dem obersten Drittel des Bildfeldes wirksam, als eine »imaginäre Schichte«, die in bezug auf die Hintergrundslandschaft zur vordersten Raumschichte wird. Der vom unteren Bildrand emporgleitende Blick muß also durch diese »transparente« Schichte hindurch, um in den Landschaftsausschnitt eindringen zu können. Der Blick wird also plötzlich in eine Raumtiefe hineingezogen, deren Wirkung sich dann auch der übrigen, ganz unräumlich gegebenen Komposition mitteilt [1].

Was dieser Komposition einen unvergleichlichen Reiz verleiht, ist die Farbgebung, die sicher auf Lal selbst zurückgeht, obgleich Dhasnun als Maler genannt wird. Während die einzelnen Farbtöne im Vordergrunde sehr kontrastreich und kräftig nebeneinander gesetzt erscheinen, sind die Bauten der Stadt in hellen Farben, besonders in einem sehr blaßen Blau gegeben. Auch die in einzelne Farbpunkte aufgelösten Kronen der Bäume zeigen eine von Grün nach zartem Blau abgestufte Palette. Nirgends erscheint der Kontur übermäßig stark betont. Dadurch bekommt der Durchblick einen Zug schwebender Leichtigkeit. Dieser Eindruck wird noch dadurch erhöht, daß eine schlank aufragende Palme ihre zarten Wedel vor einem blaßen Himmel ausbreitet. Auf dem benachbarten Blatte [2] — es handelt sich auch hier wieder um eine Doppelkomposition —, wird Mani als ausführender Maler genannt, ein Künstler, der keineswegs an Dhasnun heranreicht. Man kann deutlich erkennen, daß er z. B. Lals Entwurf mißachtend, die für diesen Künstler charakteristische Kaktuswand übermalt hat, die auch hier als Abschluß des Vordergrundes gedacht war. Die Stadt im Hintergrunde aber und die Bäume und Sträucher in der Landschaft lassen deutlich Lals Pinsel erkennen [3].

Wie ganz anders sind die Blätter eines Miskina oder eines Basawan. Man braucht da nur die Belagerungsbilder Miskinas zu betrachten, um zu erkennen, wie weit ein Künstler der Akbar-Zeit sich vom gewohnten Landschaftsschema entfernen konnte und tatsächlich Räumlichkeit zu gestalten verstand. Es müssen natürlich, im Falle der Doppelkomposition [4], die beiden Berghälften als eine Einheit betrachtet werden. Da man in das Innere der

[1] Die steil aufsteigende Vordergrundsebene ist, — wenn man sie im Hintergrund fortgesetzt denkt, — gleichsam in das Bild hineingeklappt. Das Motiv der Stadt im Hintergrunde dürfte auf Neigung der Moghul-Maler zu epischer Ausschmückung zurückzuführen sein. Frühestes Vorkommen schon im Dastan-i Amir Hamza, dort allerdings breiteren Raum einnehmend.

[2] Abb. 25.

[3] Vergleiche P. Brown, Indian Painting . . ., Oxford, 1924, Pl. 40/2. — Es ist kaum möglich anders, als vor dem Original, die Besonderheiten in der Farbgebung durch den einzelnen Künstler zu beschreiben.

[4] Abb. 15/16.

Festung gleichsam von oben hineinblickt, kann das Auge die obere Fläche des Kegelstumpfes wahrnehmen, dessen Mantel von den Felswänden gebildet wird. So gewinnt der Betrachter die Gewißheit, daß die Felswand in ähnlicher Weise rückwärts weitergehen muß, daß also der Berg tatsächlich die Gestalt eines Kegelstumpfes hat. Diese Körperlichkeit wirkt auch auf die übrigen Raumteile zurück, obgleich diese bedeutend weniger Tiefenwirkung haben. Immerhin wird in der einen Hälfte der Komposition der Blick durch die übereck gestellte Mauer, das ebenfalls schräg in das Bild einschneidende Zeltlager und die quer verlaufenden Felsen des Mittelgrundes, gemeinsam mit den sie krönenden Bastionen, in das Bild hineingeführt. Raumeindruck vermittelt auch die Überschneidung der Befestigung durch die Erderhebung, auf der Akbars Angriffsstellung aufgebaut wird. In diesem Blatte erscheint auch der Himmel in die Gesamtwirkung mit einbezogen, da er nicht nur einen Abschluß bildet: durch das Dunkel des Pulverdampfes dringt eine ferne Helle und zieht den Blick, der von dem Schauplatz des Vordergrundes nach der Höhe der Festung geglitten ist, wie durch ein Fenster in fernere Tiefen [1].

Obgleich es sich nicht um Landschaft im eigentlichen Sinne handelt, muß man doch das »Jagdbild« Miskinas [2] neben das große »Belagerungsbild« stellen, da hier der Künstler mit verwandten Mitteln einen stark räumlichen Eindruck vermittelt. Mitten in ein rundes, schräg von oben gesehenes Gehege stellt er ein von einem Wandschirm umschlossenes Zeltlager, in das man ebenfalls von oben hineinsehen kann [3]. Die Gasse, die zwischen Zelten und Umzäumung liegt, ist angefüllt von Wild, das teilweise schon tot am Boden liegt, teilweise aber vor dem jagenden Akbar flieht [4]. Der Künstler führt den Blick des Beschauers um den Wandschirm herum, dadurch, daß er auch im Hintergrunde einen Teil der Gasse und die sich dort tummelnden Tiere sehen läßt, lenkt ihn also von der Vertikalrichtung ab. Diese »Insel« im Zentrum der Gesamtkomposition verhilft somit dazu, die räumlichen Verhältnisse der einzelnen Dinge zueinander deutlich zu erkennen, respektive abzulesen. Einheitlicher Raum wird allerdings auch hier nicht vermittelt. Dieses Aggregat von Raumstrecken läßt jedoch erkennen, daß da ein Künstler gewirkt hat, der den tatsächlichen Raum lebhafter empfunden hat, als die meisten seiner Zeitgenossen, ohne aber zu seiner einheitlichen Gestaltung vordringen zu können. Dies wird auch dort noch erkennbar, wo Miskina weniger originelle Kompositionen schafft [5].

Wenn man nun das Schaffen Miskinas von einer Reihe sehr origineller Lösungen des Raumproblems her kennt, so steht man vor einem Rätsel, daß man den Namen dieses Künstlers unter einer Komposition findet, wie der, die eine Massenexekution durch Elephanten zeigt [6]. Hier ist nicht die

[1] Auch in der Darstellung »Der Kanonentransport« spielt der Himmelsausschnitt eine bedeutende Rolle, da der Raumeindruck durch ihn verstärkt wird. W. Staude, Muskine, in: Révue des Arts Asiatiques, Paris, 1929, p. 176.

[2] Akbar-Namah, fol. 135/136 (2—1896 [I. S], 55—56/117).

[3] Es handelt sich hier sichtlich um einen wandernden Harem, da nur Frauen zwischen den Zelten erscheinen. Der Mann am Eingange ist ein Eunuch. H. Goetz, Bilderatlas zur Kulturgeschichte Indiens in der Großmoghul-Zeit, Berlin, 1930, p. 51.

[4] Es ist eigenartig, daß in dieser Komposition Akbar zweimal dargestellt ist, bei durchgehender Darstellung. Dies ist ein Gegenstück zu dem Bilde »Tänzerinnen vor Akbar«, wo im Hofstaate vor Akbar eine Gestalt erscheint, die Akbars Züge trägt und mit einem Turban geschmückt ist, der sonst nur von dem Kaiser getragen wurde. Vergleiche A. Goetz, Bilderatlas zur Kulturgeschichte Indiens in der Großmoghul-Zeit, Berlin, 1930, Fig. 113.

[5] Abb. 14.

[6] Akbar-Namah, fol. (2—1896 [I. S.], 90/117).

geringste Spur von dem zu finden, was Miskina in anderen Blättern so sehr auszeichnet, und es scheint, daß der Maler, der dieses Blatt geschaffen hat, — wir zweifeln daran, daß hier tatsächlich eine Arbeit Miskinas vorliegt, — vor allem die Scheußlichkeiten einer Massenexekution schildern wollte, unter Hintansetzung aller künstlerischen Mittel.

Nachdem wir einige von Lals und Miskinas Werken genauer betrachtet haben, wollen wir uns wieder Basawan zukehren. Wir werden erkennen, wie sehr dieser Künstler den anderen überlegen war; denn keiner vermochte wie er, die geschlossene Komposition in der Fläche mit Raumvorstellungen auslösenden Elementen zu vereinigen. Schon die Betrachtung des Bildes »Akbar auf der Jagd«[1] hat etwas davon ahnen lassen. Bei der Betrachtung der Darstellung von »Akbars Abenteuer auf seinem Elephanten Hawai«[2] soll nicht diskutiert werden, ob die linke Seite des Doppelblattes ebenfalls das Werk Basawans ist[3], da es genügt, die durch die Bezeichnung diesem Künstler zugeschriebene Seite näher zu prüfen. Der Horizont ist hier sogar höher angenommen als auf allen bisher betrachteten Bildern, so daß der Fluß vom oberen Bildrande abgeschnitten wird, ebenso wie die Häuser der Stadt. Scharf schneidet das Wasser zwischen Brücke und Ufer ein, so daß die Spaltung der beiden Wege sehr eindringlich auf den Betrachter wirkt. Der Blick wird links bis an den Bildrand geführt, — wenn man will — in das Nachbarblatt hinüber[4]. Rechts drängt sich die aus der Stadt kommende Menge, und die einzelnen Menschen erscheinen übereinander gestaffelt. Allerdings wirkt diese Staffelung nicht so aufdringlich wie z. B. in Lals Blättern, da die Größe der Gestalten nach der Ferne zu abnimmt. Man gewinnt den Eindruck, der Künstler habe dadurch einen Blick von oben vermitteln wollen. Die Wirkung, die von der längs des Bildrandes geballten Menge ausgeht, wird noch dadurch gemildert, daß die drei Pflöcke im Wasser gleichfalls, allerdings in anderer Richtung, nach dem Hintergrunde führen. Die Gestaltung des Ufers selbst zeigt ebenfalls Basawans Überlegenheit über andere Künstler.

In einer anderen Komposition des Akbar-Namah[5] führt Basawan in womöglich noch reicherem Maße als Miskina die Raumkulisse ein und wirkt dadurch der Flächigkeit des Landschaftsbildes sehr stark entgegen. Der Hintergrund erscheint aber gänzlich anders auf den Vordergrund bezogen, als wir dies z. B. bei Lal kennen gelernt haben, dadurch, daß links eine dichte Menschengruppe emportaucht und rechts ein Elefant erscheint. Da der Betrachter beide irgendwie in Verbindung mit der Szene im Vordergrunde sieht, wird er nie versucht sein, diesen Teil des Bildes losgelöst von dem Übrigen zu betrachten. Die Hintergrundlandschaft selbst ist aber in diesem Blatte bedeutend klarer gegeben als bei Lal, da deutlich ablesbar ist, daß die leuchtend weiße Kuppel viel näher liegt als die kleineren Häuser, die links davon zwischen den Felsen auftauchen. Die äußerste Ferne wird aber durch die Bäume auf jenem fernen Hügel angedeutet, der sich gegen den Himmel abzeichnet.

Im Akbar-Namah findet man auch manches Blatt, in dem sich Basa-

[1] Abb. 5/6, Seite 36.
[2] Abb. 11/12.
[3] Allgemein wird angenommen, daß beide Blätter von diesem Künstler stammen (Binyon-Arnold, P. Brown).
[4] Es ist auffallend, daß die Brücke nicht direkt fortgesetzt wird, so daß man wirklich an zwei verschiedene Künstler denken dürfte.
[5] Abb. 9.

wans Schaffen z. B. dem Miskinas nähert[1]. Doch zeigt sich auch da noch, wie weit Basawan seinen Zeitgenossen doch überlegen ist, zumal er niemals um einer Wirkung willen die Verständlichkeit der Darstellung vernachlässigt. Man erhält immer den Eindruck, daß seine Kompositionen aus dem Gegenstande heraus geboren sind, und zwar so, als ob die von ihm gegebene Lösung der Aufgabe die einzig mögliche gewesen wäre.

Nach den Erfahrungen, die wir an Hand der Landschaft gewonnen haben, ist zu erwarten, daß sich ähnliche Unterschiede in der räumlichen Gestaltung der Architektur ergeben, wobei zu bedenken ist, daß gerade die Architektur eines der sichersten Kriterien für den Grad des räumlichen Gestaltungsvermögens darstellt. Man kann sich davon überzeugen, wenn man drei Blätter verschiedener Meister nebeneinander stellt, in denen vor allem Bauten den Rahmen der Darstellung bilden[2]. Lal setzt (Abb. 22) die Hofmauer parallel zur Bildfläche hin, ebenso wie die Arkaden des Hofinneren, die man als fernerliegend nur dadurch erkennen kann, daß sie in der Bildfläche höher gerückt sind und rechts ein Mauerteil derart schräg gestellt ist, daß er die weiter vorn liegenden Gebäudeteile mit der Arkadenreihe verbindet. Es wird dadurch das Raumverhältnis des Hofes ablesbar gemacht, ohne daß dadurch Raumillusion vermittelt würde, also in ähnlicher Weise, wie bei der Gestaltung von Landschaften. Auch die über die Vordermauer ragenden selbstständigen Bauten, die sich vor die Arkaden schieben, lösen keinen Raumeindruck aus. An sich wirken diese Gebäude allerdings körperlich, obgleich sie keineswegs perspektivisch gegeben sind. Im Falle des linken Baukörpers wäre eher von umgekehrter Perspektive zu sprechen. Daß der Künstler die einzelnen Bauglieder möglichst dekorativ anzuordnen trachtet, zeigt sich am bestimmtesten an den beiden Tortürmen, die wir uns in natura sicher rund vorzustellen haben, hier aber gänzlich in die Fläche des Tores gedrängt erscheinen. Man könnte annehmen, daß der ausführende Maler vielleicht Lals Entwurf nicht genau gefolgt ist und eigenwillig die Türme flächig gegeben hat. Diese Annahme hätte aber nur Berechtigung, solange man nur die Ziegelschichtung betrachtet. In der Ausführung der Kuppel[3] wird der Maler kaum von der Vorzeichnung abgewichen sein und es ist schon aus der Gesamtheit der Architektur zu erkennen, daß auch diese Türme Lals Werk sind[4].

In Miskinas Blatt[5] zeigt sich eine ganz andere Gestaltung des architektonischen Rahmens. Wohl ist nicht immer klar, wie einzelne Gebäudeteile zueinander stehen, doch versucht der Künstler, in der räumlichen Gruppierung der wichtigsten Gebäude einigermaßen Klarheit zu schaffen. Die Art, wie er z. B. einen Kiosk so darstellt, daß die eine Begrenzung des Podiums parallel zur Bildfläche verläuft und die andere im spitzen Winkel dazu steht, beweist, daß sich der Maler einige Rechenschaft über die tatsächlichen Verhältnisse gegeben hat und diese darzustellen versucht; und er bleibt bis zu einem gewissen Grade konsequent, wenn er eine der Mauern parallel zur schräg im Bilde verlaufenden Podiumseite stellt. Schräg stellt er auch die Stiege, schräg die beiden Eingänge auf der Terrasse. Da es ihm bewußt geworden ist, daß von solcher Schrägstellung eine große Raumwirkung ausgeht, übertreibt er sogar und läßt die beiden Eingangswände in sehr spitzem Winkel gegen-

[1] Vgl. Abb. 10.
[2] Abb. 22, 14, 10.
[3] Die Kuppel muß hier zugleich mit dem aufgesetzten Umgang betrachtet werden!
[4] Vgl. Seite 22.
[5] Abb. 14.

einander laufen. Auf jeden Fall spricht aus diesem Bilde ganz deutlich das Bestreben Miskinas, von der Fläche loszukommen. Wie sehr dies die Gestaltung von Einzelheiten bestimmt, zeigen die beiden Nischen zu beiden Seiten des rechten Einganges: sie sind deutlich als Vertiefung in der Mauer erkennbar.

Im Vordergrunde des Basawan-Blattes[1] erscheint ein Hof, nicht sehr verschieden von jenem konventionellen Schema gestaltet, das wir auf dem soeben betrachteten Blatte von Lals Hand kennen gelernt haben, wenngleich auch alles viel klarer liegt. Erst wenn wir die beiden Bauten im ferner gelegenen Hofe betrachten, so wird der große Unterschied im Schaffen dieser beiden Künstler, ja selbst zwischen Basawan und einem Miskina deutlich, da mehr als bloße Übereckstellung gegeben ist. Beide Bauten sind ganz kubisch gestaltet, auch hier wieder mit Anwendung umgekehrter Perspektive. Im Bestfalle könnte man von einer isometrischen Darstellung des Gebäudekubus sprechen. Die Begrenzungslinien sind diesesmal deutlich erkennbar, mit dem Lineal gezogen. Dennoch hat Basawan nicht »durchkonstruiert«, und an unscheinbaren Kleinigkeiten kann man ersehen, wie ferne es dem Künstler lag, der richtigen Darstellung räumlicher Verhältnisse das Gleichgewicht der dekorativen Anordnung zu opfern. So rückt er das Mitteltürmchen auf dem Dache des großen Baues etwas nach links, so daß es in der Achse des Kuppelornaments zu stehen kommt, und er verschiebt auch das gegenüberliegende Türmchen so weit, daß es teilweise sichtbar wird, unbesorgt um die tatsächlichen Verhältnisse, nach denen z. B. das fernere Türmchen gänzlich hinter der Kuppel verschwinden müßte. Es schlägt dabei gleichzeitig jene Eigenart durch, die allen Malern der Akbar-Zeit mehr oder weniger eigen ist: die Dinge möglichst so darzustellen, daß sie genau zu erkennen sind[2].

Der Künstler scheut auch nicht zurück, sehr komplizierte Raumformen zu gestalten, und, man darf sagen, mit großem Können. Innerhalb der Gesamtkomposition — wir kehren uns wieder »Akbars Abenteuer«[3] zu — wirkt das Tor der Stadtmauer als Nebensächlichkeit. Doch wurde es von Basawan nicht als solche behandelt. So sehr auch Europa vorbildlich gewirkt haben mag, so gelangt doch der Künstler zu einer ganz persönlichen Raumlösung dadurch, daß er das Vorbild mit seinem eigensten Formgefühl in Einklang zu setzen wußte: man sieht in das Innere des Torweges wieder schräg von oben hinein, und eine Säule ist gerade an jenem Punkte aufgerichtet, wo sie mit dem Scheitel des Eingangsbogens — dies ist natürlich auf die Anordnung in der Fläche bezogen — zusammentrifft[4]. Auch die Gestaltung der Türme an der Mauer ist viel körperlicher, den tatsächlichen Verhältnissen entsprechender, als wir dies auf dem Blatte Lals angetroffen haben.

Dort, wo räumliche Tiefe nur ablesbar gemacht wird, also die Darstellung in keiner Weise von der Bildfläche wegdrängt, herrscht natürlich der dekorative Eindruck vor. Doch schon in den Blättern Miskinas kommt das Bestreben, Raum sichtbar zu machen, so stark zur Geltung, daß eine Spannung zwischen dem Zug in die Bildtiefe und der Komposition in der Fläche entsteht. Diese Spannung ist umso größer, je zahlreicher Elemente

[1] Abb. 10.

[2] So bieten sich die reichgeschmückten Schilde in voller Vorderansicht dar, Gewehrschäfte werden immer von der Seite gesehen, und der Fliesenbelag der Höfe ist durchwegs in Aufsicht gegeben.

[3] Abb. 11/12.

[4] Man wird sogleich an jenes Türmchen erinnert, das in die Achse der Kuppeldekoration gerückt erscheint.

auftreten, welche die Darstellung in den Raum hineindrängen, und je straffer die Flächenkomposition ist. Dort erlangt sie aber größte Wirkung, wo beide Komponenten mit gleicher Stärke auftreten, wo aber auch die Komposition zugleich jeden Teil der Darstellung so zur Geltung bringt, daß der ihr zu Grunde liegende Gedanke, im Falle des Akbar-Namah die entsprechende Textstelle, restlos ausgedeutet erscheint.

Es wäre natürlich gänzlich einseitig, wenn wir das Wesen der Akbar-Künstler nur aus den Bildern einer bestimmten, zeitlich sehr beschränkten Epoche erschließen wollten. Leider sind wir heute mit den Untersuchungen der Einzeldenkmäler aus der Akbar-Zeit noch nicht so weit, daß wir sie in einem einwandfrei festgestellten zeitlichen Nacheinander sehen können[1]. Doch dürfen wir annehmen, daß das Baharistan-Blatt Basawans[2] später entstanden ist als die Bilder der Akbar-Namah-Handschrift. Zu dieser Annahme berechtigen vor allem Qualitätsunterschiede, die sicher nicht nur damit zusammenhängen, daß Basawan im Akbar-Namah kein einziges Blatt allein fertiggestellt hat, während er im Baharistan die Miniatur sicher ohne Hilfe schuf. Daß hier tatsächlich Basawan gewirkt hat, läßt sich schon daran erkennen, daß er mit dem Torgange rechts ein Motiv wiederholt, welches wir schon von einem Akbar-Namah-Bilde her kennen[3]. Im Baharistan ist dieser Bauteil mit noch größerer kubischer Wirkung gegeben, da bis in die Einzelheiten hinein daran festgehalten wurde, hier einen Raum darzustellen, der von Wänden umschlossen wird, die selbst wieder räumliche Ausdehnung haben. Die Andeutung des Dreidimensionalen geht so weit, daß sogar die Dicke des Vordaches genau angegeben ist und die Nische innerhalb des Tores tatsächlich als Vertiefung erscheint. Diese Rechnung mit den drei Dimensionen beherrscht den ganzen Bildaufbau in einer Weise, wie man dies in keinem Akbar-Namah-Blatte feststellen kann. Sogar der Teppich innerhalb des L'iwan führt schräg in den Raum; wenn man die Ornamentik gemeinsam mit den Deckenbalken sieht, so erkennt man, daß sogar versucht wurde, den Raum irgendwie perspektivisch zu gestalten, und zwar dadurch, daß die zurücklaufenden Linien sich einander nähern. Der Blickpunkt ist allerdings in Bezug auf die einzelnen Bauteile auch hier kein fester, so daß man z. B. gleichzeitig die Balkendecke des Innenraumes und den Boden der Terrasse über dem Tore sehen kann. Der Bau im Hintergrunde erscheint ebenfalls durchaus kubisch; doch steht er zu den Bauten im Vordergrunde in keinem klar erkennbaren Verhältnis. Wie sehr Basawan einen Baukörper aus tatsächlicher Anschauung zu erfassen versuchte, zeigt am deutlichsten der Brunnen; hier kann man die Dicke der Mauer sehen, und man vermag auch in das Innere zu blicken. Allerdings fällt es dem Künstler schwer, zwei verschiedene Volumen organisch miteinander zu verbinden, wie den Zylinder der Zisterne und den Kubus des Ausflußtroges.

Auch in diesem so räumlich gestalteten Bilde zeigt sich etwas von dem schon mehrmals beobachteten Bestreben, die Dinge in möglichst klar verständlicher Ansicht zu geben. Wäre der Künstler konsequent perspektivi-

[1] Vgl. I. Stchoukine, La peinture indienne à l'époque des Grands Moghols, Paris, 1929, p. 38.

H. Goetz, Die Malschulen des Mittelalters und die Anfänge der Moghul-Malerei, in: Ostasiatische Zeitschrift, Berlin, 1926, No. 3—4.

P. Brown, Indian Painting under the Mughals, Oxford, 1924, p. 112.

[2] Abb. 3.

[3] Abb. 11/12.

schen Gesetzen gefolgt, so hätte der große Querbalken an der Holzdecke hinter der linken Konsole am L'iwan-Eingang verschwinden müssen. Es scheint aber dem Künstler schon genügt zu haben, daß der Balken rechts verdeckt wird. Da die linke Wand sichtbar ist, wollte er den Zusammenhang des Hauptbalkens mit dem seitlichen Gebälk deutlich sichtbar machen, indem er ihn etwas nach unten ausweichen läßt. Auch in diesem Falle hat nicht Berechnung die Hand des Künstlers geführt, da der Kontur nur ganz unmerklich gekurvt ist, sein Verlauf gleichsam aus einer unwillkürlichen Reaktion zu resultieren scheint.

Trotz dieser so räumlichen Gestaltung wirkt die Darstellung auch sehr dekorativ in der Fläche, was vor allem an der Form des Bildausschnittes gelegen sein mag. Sonst sind Horizontale und Vertikale gleichmäßig wirksam, und man kann auch deutlich Diagonalen verfolgen, obgleich sie nicht so sichtbar verlaufen wie in den Kompositionen des Akbar-Namah. Der kurze, scheinbar abgebrochene Ast des Baumes am Brunnen lenkt den Blick nach rechts ab und leitet ihn nach dem nähenden Mann hin. Die Linie findet ihre Fortsetzung in den Stufen und dem Kontur des Mantels; sie führt schließlich nach dem Antlitz des Derwisch und kann noch bis in den Winkel der Eingangskonsole fortgesetzt gedacht werden. Die Gegenlinie ist leicht geschwungen und scheidet in der Bildfläche ein Dreieck aus, in das die Baumkrone, die Zisterne und schließlich die Gruppe der Ziegen eingeordnet sind.

Wenn man vom Akbar-Namah ausgeht und das Baharistan-Blatt zu Basawans reichsten und reifsten Werken zählt, wird man, auch ohne Beachtung der Beischrift, in anderen Handschriften die Blätter dieses Künstlers sogleich erkennen. Es wird sogar Fälle geben, wo der Name des Künstlers ungenannt geblieben ist, wo aber die uns vertrauten Züge von Basawan als Autor zeugen. Umgekehrt liest man seinen Namen mit Befremden unter Darstellungen, die sich in keiner Weise von den vielen anderen unterscheiden, die von weniger hervorragenden Malern geschaffen worden sind. Deutlich läßt sich z. B. »Die Ankunft einer Prinzessin« aus dem Darab-Namah [1] als ein Werk Basawans erkennen, da es in der Gesamtkomposition sowie in der Ausführung der Einzelgestalt eine sehr große Verwandtschaft mit dem Baharistan-Bilde zeigt. Doch auch das Bild »Die Geburt des Gazan-Khan« aus der »Geschichte der Mongolen« [2] ist reich an Zügen, die auf Basawan schließen lassen, der auch hier als Meister des Entwurfes genannt wird. Vor allem die Gestaltung des Tores und des L'iwan spricht deutlich von dem Bemühen des Künstlers, Raumillusion zu vermitteln. Hier darf nicht eine Komposition aus dem Timur-Namah (Bankipore)[3] vergessen werden, die den jugendlichen Timur beim »König«spielen zeigt. Diese genrehafte Szene ist nicht nur in Hinblick auf Timur als künftigen Herrscher amüsant, sondern besonders wegen gewisser Details, die einzigartig zu sein scheinen.

Da reiten z. B. die Kinder vor den Toren einer Stadt auf Steckenpferden und ahmen den Hofstaat des Königs nach; Timur selbst sitzt bekrönt am Boden und geht sichtlich in seiner Rolle auf; der Reiz der Szene wird noch dadurch erhöht, daß am Boden zahlreiche Spieltiere herumliegen: für

[1] Abb. 4.
[2] Abb. 2.
[3] Catalogue of the Arabic and Persian Manuscripts in the Oriental Public Library at Bankipore, Patna, 1921. (Das betrachtete Blatt ist fol. 18.) Ich hatte Gelegenheit, dieses Blatt durch eine Photographie aus dem Besitze von Frau Stella Kramrisch kennen zu lernen.

das Treiben der Kinder sicher ebenso wichtige Requisiten, wie die lebenden Tiere für das Spiel der großen Welt. Der Künstler hat hier einen kleinen Ausschnitt aus dem Alltagsleben zur Gestaltung gebracht, in einer lebhaft an Brueghel gemahnenden Weise. Alltagsszene ist es, sicherlich oftmals vom Künstler selbst miterlebt; im Rahmen des Timur-Namah handelt es sich allerdings um ein zeitlich weit zurückliegendes Ereignis.

Auch in diesem Bilde zeigen sich, besonders an der Brücke, an den Mauern der Stadt und an dem Tore, kurz, an den rahmenden Architekturteilen [1], Zeichen jener Neigung zu kubischem Gestalten, die sich in allen Werken Basawans mehr oder weniger Geltung verschafft. Dieses Blatt ist nicht das einzige, das im Timur-Namah die Hand unseres Künstlers so deutlich erkennen läßt und sie alle bestärken uns in der Annahme, daß Basawan europäische Kunstwerke gekannt haben muß und von ihnen vielartige Anregung erhalten hat [2].

Aber auch die zahlreichen Blätter des Razm-Namah sind reich an kompositionellen Einzelzügen, welche die Hand Basawans verraten. Wir finden dort z. B. eine Kreiskomposition [3] ähnlich der des »Jagdbildes« im Akbar-Namah, vielleicht noch schärfer hervortreten. In diesem Blatte gewinnt die Komposition in der Fläche allerdings bedeutend gegenüber der räumlichen Tiefe. Die ist dafür auf einem anderen Blatte [4] eindrucksvoller gestaltet, und ein Vergleich mit dem Blatte aus dem Darab-Namah läßt zahlreiche Parallelen erkennen. Man trifft Basawan im Razm-Namah auch als Landschaftsgestalter an, ähnlich wie im Akbar-Namah [5].

Von den drei näher betrachteten Malern könnte nur noch Lal in den Blättern des Razm-Namah erschlossen werden, zumal er in dieser Handschrift mit einer fast knapp größeren Anzahl von Kompositionen wie Basawan vertreten ist [6]. Ein flüchtiger Vergleich genügt aber, um zu erkennen, daß zwischen der Raumgestaltung Basawans und Lals auch im Razm-Namah jene Unterschiede bestehen, die wir im Akbar-Namah festgestellt haben. Selbst dort, wo Lal die von der Kruppe her gesehenen Pferde in den Vordergrund seiner Komposition einführt, ist die Wirkung der Fläche noch vorherrschend [7]. Dazu kommt, daß auch in dieser Bildfolge das Schaffen Lals keineswegs einheitlich ist, so daß es sich von dem der anderen Künstler nicht immer scharf abhebt: zu verschieden und zahlreich sind die Elemente, die Lal in einer einzigen Komposition zu vereinigen sucht, auch dann, wenn das eine Element ein anderes in seiner Wirkung beeinträchtigt oder diese sogar gänzlich aufhebt. Im Razm-Namah ist wohl das Bild mit den Engelgestalten, die auf der Mauer eines Wasserbehälters hocken, für das Wesen Lals am charakteristischesten [8]. In der Gestaltung des Vordergrundes nähert sich der Künstler dadurch Basawan, daß er einen gewissen Raumeindruck

---

[1] Diese sind in anderen Proportionen gegeben als wir es sonst antreffen.

[2] Vergleiche Seite 69.

[3] Th. H. Hendley, Memorials of the Jeypore Exhibition, London, 1883, Vol. IV. The Razm-Namah, London, 1884, pl. 10.

[4] Hendley, op. cit., pl. 84.

[5] Vergleiche Seite 51. Eine monographische Erfassung des Schaffens Basawans fände die beste Grundlage in einer Gegenüberstellung seiner Blätter im Akbar-Namah und der im Razm-Namah. Leider sind die Reproduktionen der Veröffentlichung Hendley's so unvollkommen, daß man nur in den seltensten Fällen die Qualität dieser Malereien durch das Grau in Grau hindurchahnen kann.

[6] Basawan: 28, Lal: 27 Blätter.

[7] Vgl. Seite 48.

[8] Hendley, op cit., pl. 16.

zu vermitteln versteht. Doch vermag er die räumlichen Verhältnisse nicht bis ins Einzelne deutlich zu machen, was z. B. bewirkt, daß man nicht erkennen kann, wie die Engelsgestalten auf der Bassineinfassung zu sitzen kommen: die kubische Ausdehnung ist in keiner Weise angedeutet. Die Köpfe der Engel lassen übrigens deutlich erkennen, daß auch Lal europäische Kunstwerke gekannt haben muß, ohne allerdings das Übernommene gleich Basawan soweit zu assimilieren, daß es innerhalb einer Komposition nicht aufdringlich wirkt.

Miskina tritt auffallenderweise im Razm-Namah nur als ausführender Maler auf, und zwar in drei Blättern als Mitarbeiter Basawans [1]. Es entgeht uns daher die Möglichkeit, sein Schaffen in der Zeit festzustellen, da Basawan und Lal mit den Entwürfen für die Razm-Namah-Illustrationen beschäftigt waren. Betrachtet man aber Blätter anderer Handschriften, so erhält man darüber Aufschluß, daß Miskina immer verschieden von Basawan und Lal gestaltet hat [2], ebenso wie die Miniaturen Lals in anderen Handschriften immer deutlich das Abweichende in der Kompositionsweise dieses Künstlers erkennen lassen [3].

Das eingehende Studium der zahlreichen Blätter aus der Akbar-Zeit ergibt also, daß Werke, deren Beischriften den gleichen Namen nennen, zumeist tatsächlich verwandte Züge aufweisen, so daß die Möglichkeit besteht, die Qualität eines Künstlers zu erfassen. Es kann damit als bewiesen gelten, daß die Bezeichnungen tatsächlich bestimmte Persönlichkeiten decken können: mehr als Namen sind. Auch sind wir davon überzeugt, daß die Schreiber, denen es oblag, diese Bezeichnungen den einzelnen Blättern beizufügen, mit großer Genauigkeit ihrer Aufgabe nachgegangen sind, was natürlich nicht ausschließt, daß da und dort Fehler zu erkennen sind. Es darf nun erwartet werden, daß künftig noch andere Künstlerpersönlichkeiten ebenso deutlich aus der Masse der heute noch beziehungslos daliegenden Miniaturen hervortreten werden.

Von allen im Verlaufe dieser Studie betrachteten Werken, haben sich sicherlich jene am qualitätvollsten erwiesen, die den Namen Basawans führen. In der Gestaltung der Einzelheiten und in der Gesamtkomposition zeigt sich immer wieder, wie sehr dieser Künstler, seinen Zeitgenossen überlegen war und wir urteilen wahrscheinlich nicht fehl, wenn wir annehmen,

[1] Hendley, The Razm-Namah pl. 22, 50, 124. Dasavanta, der fast ebenso viele Blätter für das Razm-Namah wie Basawan und Lal geschaffen hat, wird bei 5 Blättern in Zusammenarbeit mit Miskina genannt. (Hendley, 32, 33, 68, 74, 100. Die Originale können sicher reichen Aufschluß über den »Maler« Miskina geben.)

[2] Vergleiche die betreffenden Blätter im Baharistan-Manuskript Oxford: fol. 9 (Basawan, Abb. 3); fol. 42 (vergleiche I. Stchoukine, La peinture indienne à l'époque des Grands Moghols, Paris 1929, pl. 10); fol. 17 v.

[3] »Nizami« aus der Sammlung D. Perrins (Malvern) bietet die günstige Gelegenheit eines Vergleiches zwischen Werken Lals und Miskinas. Vergleiche fols. 2, 43 mit fol. 4 dieser Handschrift. (P. Brown, Indian Painting under the Mughals, Oxford 1924, pl. 40/1 Sir George Warner, Descriptive Catalogue of illuminates Manuscripts in the Library of C. W. Dyson Perrins, vol. I, Seite 315, vol. II, pl. 122.) Es ist auffallend, daß keiner der hier besonders betrachteten Maler in irgend einer Weise im Babur-Namah des Britischen Museums (Or. 3714) namentlich vertreten ist. Künftige Untersuchung wird ergeben, ob eines der unbezeichneten Bilder von einem dieser Künstler stammen kann.

[4] Vgl. das Darab-Namah des British-Museum, in dem eine Anzahl von Bezeichnungen ausgelöscht und durch deckende Goldflecke unsichtbar gemacht worden sind. Da man in einzelnen Fällen aus Schriftspuren noch deutlich erkennen kann, daß diese Namen von den nachträglich hinzugefügten verschieden waren, darf man annehmen, daß es sich hier um Berichtigung irrtümlicher Angaben handelt.

daß auch künftige Untersuchungen nur sehr wenige Künstlerpersönlichkeiten gleichwertig neben Basawan treten lassen werden [1]. Als ein so hervorragender Vertreter der Akbar-Schule soll Basawan noch eingehendere Beachtung finden und sein Schaffen in Verbindung mit der Umwelt, aus zeitlichen und örtlichen Verhältnissen heraus Erklärung finden. Es kann dies natürlich nur ein Versuch sein: trotz der Armut an biographischen Anhaltspunkten, ein Künstlerwerden am Akbar-Hofe zu erschließen. Dazu sollen uns die Werke des Künstlers selbst dienen, dann die wenigen erhaltenen Berichte zeitgenössischer Schriftsteller und schließlich die aus der zeitgenössischen Entwicklung resultierenden Gegebenheiten.

Basawan.

Wenn von allen Werken der Akbar-Zeit nur das Akbar-Namah-Fragment im Victoria- und Albert-Museum in London erhalten wäre, würden die Blätter dieser Handschrift, die den Namen Basawan tragen, genügen, uns erkennen zu lassen, daß hier ein Künstler gewirkt hat, der seinen unmittelbaren Zeitgenossen in jeder Weise überlegen war. Obwohl kein einziges Blatt dieser Bilderreihe von Basawan gänzlich ausgeführt worden ist, kommt in allen etwas von dem zur Geltung, was Abu'l-Fazl in seinem A'in-i Akbari über das Schaffen dieses Künstlers sagt: »Er war besonders im Malen des Hintergrundes, im Zeichnen von Gesichtern, Verteilen der Farben, im Malen von Porträten und auf mehreren besonderen Gebieten hervorragend, sogar so sehr, daß ihn viele Kritiker Daswanth vorziehen« [2]. Da Daswanth als der »erste Meister dieses Zeitalters«, also der Regierungszeit Akbars galt [3], und ein besonderer Günstling des Kaisers war, kann man die Größe der Wertschätzung Basawans durch die zeitgenössische Kritik ermessen und darf annehmen, daß Akbar auch diesem Künstler sein besonderes Interesse zugekehrt hat. Leider hat es Abu'l-Fazl versäumt, von dem Leben Basawans zu berichten, wie er dies in bezug auf Daswanth getan hat, von dem er erzählt, daß er der Sohn eines Sänftenträgers gewesen sei, der eines Tages durch sein Talent zu Malen, die Aufmerksamkeit Akbars erweckt habe. Der Kaiser selbst habe Daswanth zu Abd us Samad in die Lehre gegeben und in kurzer Zeit habe der junge Künstler alle Maler übertroffen. »Er widmete sein ganzes Leben der Kunst und pflegte auch aus Liebe zu seinem Berufe Figuren an die Wände zu zeichnen und zu malen . . . Unglücklicherweise wurde sein Talent durch den Schatten der Verrücktheit getrübt: er verübte Selbstmord. Er hat viele Meisterwerke hinterlassen« [4]. Diese wenigen Mitteilungen über das Leben Daswanth genügen, um den mitunter sehr bewegten Weg eines Künstlers am Hofe Akbars ahnen zu lassen. Wie gesagt, hat es Abu'l-Fazl unterlassen, in gleicher Ausführlichkeit von Basawan zu berichten; in den übrigen Quellen, die sich mit der Malerei befassen, wird der Name unseres Künstlers überhaupt nicht genannt. Man ist also darauf angewiesen, sein Werden aus jenen Quellen zu erschließen, die er sich selbst geschrieben hat, aus seinen Werken, die er in sehr großer Anzahl schuf und von denen glücklicherweise eine sehr große Anzahl auf uns gekommen sind. So konnte Sir Thomas Arnold in seiner leider noch nicht veröffentlichten Künstlerliste allein 59 Miniaturen nachweisen, die den Namen Basawan tragen, von denen die

[1] Von Abu'l Fazl wird Daswanth (Dasavanta) über Basawan gestellt.
[2] Abu'l Fazl, A'in-i Akbari, Seite 108.
[3] Abu'l Fazl, op. & loc. cit.
[4] Abu'l-Fazl, A'in-i Akbari, op. & loc. cit.

meisten dem Akbar-Namah in London, dem Timur-Namah in Bankipore und dem Razm-Namah in Jaipore angehören.

Herkunft des Künstlers.

Abgesehen davon, daß schon der Name allein Basawan als Inder verrät, beweist die Tatsache, daß der Künstler so zahlreiche Blätter für das Razm-Namah geschaffen hat, die Herkunft des Künstlers. In dieser Handschrift tragen gerade die Darstellungen seinen Namen, welche die größte Vertrautheit mit dem Stoff erfordern, wie z. B. jene, wo er den Tod von Krisnas Bruder Balaram schildert [1]. Balaram liegt gegen einen Baum gelehnt, und eine Schlange, Sesha-Naga, deren Inkarnation Balaram war, — verläßt den Leichnam durch den Mund des Toten und eilt in den Ozean, in dem Vasuki und andere wunderbare Schlangen die Ankommende erwarten. Dieses Bild spricht deutlich von dem Verhältnis des Inders zu jener Welt des Wunderbaren, des Übernatürlichen, die ihm nur die Fortsetzung der realen Welt ist. Doch nicht nur die Beherrschung des Gegenständlichen verrät Basawan als Inder, sondern auch die Vertrautheit bis ins Einzelne, mit dem ihn umgebenden Leben (Kleidung, Attribute, unscheinbare Lebensgewohnheiten).

Wir dürfen annehmen, daß Basawan aus dem nördlichen Teil Indiens stammt, gleich jenen Malern, deren Namen in den Bildbezeichnungen von der Angabe ihrer Heimat begleitet werden. Alle hier genannten Provinzen liegen im Norden Indiens, wie das häufig genannte Gujarat und Gwalior oder gar das noch nördlicher liegende Kashmir. Diese Gebiete gehörten alle der Machtsphäre des Moghulfürsten an, und es darf angenommen werden, daß mindestens eine der Quellen davon berichten würde, wenn ein Künstler aus einem südlichen Lande gekommen wäre.

Um Basawans gesellschaftliche Herkunft zu erschließen, fehlt jeglicher Anhaltspunkt. Der Kaiser, der freigeistiger Mohammedaner war, kehrte sich wenig an die Trennung der Inder in Kasten und nahm jeden an seinem Hofe auf, dessen Fähigkeiten einer Förderung würdig erschien [2].

Basawans Lehrjahre.

»Obgleich Akbar nicht vollständig oder überhaupt nicht lesen und schreiben konnte, hat er doch gelegentlich Verse verfaßt; er war auch in der Geschichte bewandert; ganz besonders war ihm jedoch die indische Geschichte vertraut. Er liebte vor allem die Geschichte des Amir Hamza, welche 360 Erzählungen enthielt. So sehr (liebte er sie), daß er sie wie ein Geschichtenerzähler in den Frauengemächern zu rezitieren pflegte. Er ließ die wundervollen Ereignisse dieser Erzählung von Anfang bis zum Ende des Buches illustrieren und das Werk in zwölf Bänden herausgeben. Jeder Band enthielt hundert Blätter und jedes Blatt war eine Elle lang. Jedes Blatt trug zwei Bilder und jedem Bilde war eine Geschichte gegenübergestellt, die von Khwaja 'Ata Ullah Munshi aus Quazwin in ergötzlicher Weise geschrieben worden war. Es wurden fünfzig Maler dazu verpflichtet, die gleich Behzad den Pinsel führen konnten, zuerst unter der Oberaufsicht des Khwaja Abd-us Samad aus Shiraz. Bis jetzt hat noch niemand so etwas wieder gesehen, noch ist je wieder etwas Ähnliches in der Residenz irgend eines Königs geschaffen worden. Das Buch befindet sich derzeit in der kaiserlichen Bibliothek« [3].

[1] Vgl. Hendley, Razm-Namah, pl. 130.

[2] Vergleiche Seite 68 dieser Arbeit.

[3] Shah Navaz Khan, Ma'athiru'l Umara, transl. by H. Beveridge, Calcutta, 1913, Seite 454.

Tatsächlich handelt es sich hier um ein ganz einzigartiges Werk, das heute nur noch in Bruchteilen erhalten ist, die aber den gewaltigen Umfang ahnen lassen. Das Dastan-i Amir Hamza mit Bildern von außergewöhnlich großem Format ausstatten zu lassen, dürfte Humayuns, Akbars Vater, eigenste Idee gewesen sein, der drei Jahre lang am persischen Hofe lebte, nachdem er 1542 aus Indien vertrieben worden war, und der dort am Hofe des Shah Tahmasp die persische Malschule kennen gelernt hat. In Persien hatte er auch die beiden Künstler, Abd-us Samad und Mir Sayyid 'Ali getroffen, die er nach seiner glücklichen Rückkehr in seine alten Besitzungen, an seinen Hof berief. Ungefähr um die Jahrhundertmitte beauftragte Humayun zunächst Abd-us Samad den Hamza-Roman mit Bildern auszuschmücken. Doch dürfte Humayun nur einen ganz geringen Teil der so zahlreichen Bilder erlebt haben, da er schon 1556 an den Folgen eines unglücklichen Sturzes auf der Treppe seiner Bibliothek starb [1]. Erst unter Akbar wurde das Werk vollendet.

Für das Werden der Malerei am Hofe Akbars war die Berufung der beiden persischen Meister entscheidend, da so die ihnen unterstellten Maler zunächst gänzlich unter p e r s i s c h e m Einflusse standen. Besonders die heute im Österreichischen Museum in Wien befindlichen Blätter des Dastan-i Amir Hamza, lassen deutlich erkennen, wie sehr die Künstler dem persischen Vorbilde folgten, wobei aber zu beachten ist, daß sie schon von Anfang an etwas abweichend schaffen mußten, da es sich nicht um Miniaturen im eigentlichen Sinne handelte, sondern um Buchseiten von außergewöhnlich großem Format handelt [2].

Leider trägt keines dieser frühen Zeugnisse der Moghulmalerei eine Künstlerbezeichnung, und es wird nicht berichtet, ob sich auch Basawan unter den »fünfzig Malern« befunden hat, »die gleich Behzad den Pinsel führen konnten«. Man darf aber annehmen, daß auch dieser Künstler seine Lehrjahre mit der Ausstattung des Hamza-Romanes verbracht hat, daß er also ebenso Schüler des Khwaja war, wie Daswanth, der Schützling des Kaisers. Ja da und dort glaubt man die Hand des später so berühmten Meisters schon erkennen zu können, und ein Blatt des schon fortgeschrittenen Werkes, trägt sogar untrügbar Züge, die Basawans Autorschaft erkennen lassen. »Der wunderbare Ritt des Zumurrud Shah« [3] fällt zunächst durch die Eigentümlichkeit des Gegenstandes auf, da Männer dargestellt sind, die auf Krügen durch Wolken reiten. Man braucht nur die anderen Blätter vergleichend daneben zu stellen, um zu erkennen, daß hier ein Künstler einen außergewöhnlichen Gegenstand ganz außergewöhnlich gestaltet hat, und der, dem Basawans Schaffen näher vertraut ist, wird sowohl in der Gestaltung des Einzelnen, wie in der Gesamtkomposition Vieles finden, was ihm aus Basawan-Blättern bekannt ist. So zeigt der Kopf Zumurrud Shahs selbst jene Naturnähe, die man in vielen Blättern Basawans antrifft, besonders in jenen des Baharistan zu Oxford [4] und des Londoner Darab-Namah [5]. Von fast europäischer Plastik sind die Gesichter der beiden musizierenden

---

[1] Vgl. Seite 65.

[2] 63.5 × 78 cm. Die meisten der erhaltenen Blätter veröffentlicht H. Glück. Die ind. Miniaturen des Haemzae Romanes, Wien, 1925.

[3] Abb. 1.

[4] Abb. 3.

[5] Abb. 4.

Knaben, da hier Licht und Schatten beinahe organisch verteilt sind [1], wie wir dies niemals auf Bildern persischer Maler antreffen können. Ähnlich wie die meisten Antlitze, sind auch die Hände wirklichkeitsnahe gegeben, selbst dort noch, wo der Künstler, anatomische Richtigkeit hintansetzend, den begrenzenden Kontur in großen Schwüngen vereinheitlicht. Im Verhältnis zu den meisten anderen Blättern des Hamza-Namah sind hier die Hände gelöster und durch die Binnenzeichnung reicher gegliedert, wodurch wir ebenfalls an Blätter anderer Handschriften gemahnt werden, die den Namen Basawan tragen. Einer der wichtigsten Vergleichspunkte bleibt aber der Faltenwurf, durch dessen Reichtum Basawans Kompositionen zumeist über die anderer Maler hervorragen. Auch auf dem Blatte des Hamza-Romanes macht sich die Neigung geltend, Faltenwerk überall dort zu geben, wo sich nur irgend eine Gelegenheit bietet. Oder er läßt eine Schärpe zurückflattern, eine Fahne sich barock-bewegt zusammenwinden, legt einen Turban in komplizierte Falten und Windungen. Das Schultertuch Zumurrud Shahs dreht sich, aus der gleichen Neigung heraus gestaltet, um den Arm. Muß man da nicht an die flatternden Fahnen auf zahlreichen Basawan-Blättern des Razm-Namah denken? [2].

Ganz besonders sprechen aber die Krüge für Basawans Autorschaft, da sie nicht in bloßer Seitenansicht gegeben sind, sondern in ihrer räumlichen Ausdehnung erfaßt wurden, ähnlich jenen, die wir auf dem Baharistan-blatte im Hofe halb in den Boden eingelassen sehen. Aber auch auf einem Basawan-Blatte im Akbar-Namah [3] treffen wir einen in ähnlicher Weise gestalteten Krug an. Dieses Blatt ist gerade für die Zuweisung des Bildes aus dem Hamza-Roman deshalb so wichtig, weil hier wie dort von dem Maler versucht wurde, den Eindruck des Räumlichen noch dadurch zu erhöhen, daß ein Mann mit dem Arm in das Gefäß greift. Auch die Bekrönung des Turmes am unteren Bildrande zeigt das Bestreben des Künstlers, einen Körper als solchen erkennbar zu machen, ähnlich wie auf dem Bilde mit »Akbars Abenteuer auf dem Elefanten Hawai« [4], wo der Eckturm der Mauer deutlich als ein rund hervortretendes Architekturglied erkennbar ist.

H. Glück, der im Rahmen seiner monographischen Behandlung des Dastan-i Amir Hamza versucht, auch den Künstlern nachzuspüren, hat mit unzureichenden Mitteln Abd-us Samad als Autor des »wunderbaren Rittes« nachgewiesen [5]. Die bedeutenden Unterschiede, die ihm zwischen dem auffielen, was ihm von Abd-us Samad bekannt war und dem, was für das Hamza-Blatt so charakteristisch ist, suchte er mit der verschiedenen Reife des Künstlers zu erklären [6]. Besonders bei Betrachtung der Wolken sucht Glück vergeblich nach etwas Ähnlichem in Werken Abd-us Samads, der durchwegs mit mehr zeichnerischen als malerischen Mitteln arbeitet, glaubt aber, diese Erscheinung auf den besonderen Erfindungsreichtum des persischen Meisters zurückführen zu dürfen. Wir vermögen heute dieser, für

---

[1] Tatsächlich handelt es sich weder hier, noch sonstwo in den Werken Basawans, ja der Malerei der Akbar-Zeit überhaupt, um eine naturgemäß-einheitliche Lichtführung, sondern um ein Verteilen von Hell und Dunkel, durch das die Maler reliefmäßige Wirkung erzielten.

[2] Hendley, Razm-Namah, pl. 34, 50, 53, 84, 112, 113, 115, 117, 126, 127.

[3] Abb. 10.

[4] Abb. 11/12.

[5] H. Glück, op. cit., Seite 138.

[6] H. Glück, op. cit., Seite 140.

den persischen Künstler sehr schmeichelhaften Annahme, Tatsachen entgegen zu halten, die ebenso wie das Übrige für Basawan als Maler des »wunderbaren Rittes« sprechen. Innerhalb der stattlichen Reihe der Razm-Namah-Blätter finden sich zahlreiche Darstellungen, auf denen Wolken gegeben sind, teils gewunden in der Art des chinesischen Wolkenornamentes [1], teils auch plastisch geballt [2]. Es sind dies zum Teile Blätter, die den Namen Basawans tragen; manche haben andere bedeutende Maler der Akbar-Zeit zu Autoren, wie: Lal, Mukund, Khem Karan. Ja Daswanth selbst ist in dieser Reihe vertreten. Was aber bei diesen Künstlern ein einmaliger Versuch geblieben zu sein scheint, wird von Basawan in sechs Blättern immer wieder gestaltet. Auf einem Blatte tauchen sogar Götter aus einem wogenden Wolkenmeer [3] empor. Stellen wir diese Blätter einer späteren Epoche neben das Hamza-Blatt, so zeigt sich nur ein quantitativer Unterschied, da die Wolken auf keinem der Blätter im Razm-Namah die ganze Bildfläche beherrschen.

Auch die Komposition in der Fläche zeigt manche Züge, die später für Basawan bezeichnend werden sollen. Der Künstler versteht es, ohne Aufdringlichkeit, eine gewisse Ordnung dadurch in das Bild zu bringen, daß er ein Trapez als Grundgerüst schafft, durch das Gruppen zusammengefaßt, andere wieder ausgeschieden werden, wodurch der Gegenstand der Darstellung leicht erfaßbar wird.

In einer Richtung allerdings kann man hier noch nicht den Basawan des Darab-Namah oder gar den des Baharistan ahnen: es mangelt jegliche Steigerung der Darstellung nach der Seite des Stimmungsgehaltes hin. Hier tritt der Künstler in die Reihe der übrigen anonymen Maler des Dastan-i Amir Hamza zurück, die nichts anderes geschaffen haben, als möglichst wörtliche Ausdeutungen eines Textes, der von den wunderbaren Erlebnissen des Helden Hamza erzählt. Wahrscheinlich liegt dieser Mangel nicht nur daran, daß dieses Werk ganz am Anfange einer Entwicklung steht, also gleichsam das Schulstück der kaiserlichen Malakademie ist, sondern auch an der Natur des Gegenstandes selbst. Es handelt sich, ähnlich wie im Shah-Namah, um eine Häufung von zumeist kriegerischen Ereignissen, die einem Vorstellungskreis entsprangen, der einem Inder, wie z. B. Basawan, ziemlich fremd gewesen sein muß. Man kann sich solch ein Werk überhaupt nur unter der ständigen Führung persischer Künstler entstanden denken und unter dem Eindruck ähnlicher Werke, die in Persien entstanden sind. So hat sicher eine Shah-Namah-Handschrift aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, das schon von Akbars Großvater Babur von Persien nach Indien gebracht worden war und durch mehr als 150 Jahre in der Bibliothek der Großmoghulen verblieben ist, den Malern am Hamza-Roman manche An-

---

[1] Th. H. Hendley, The Razm-Namah, Pl. 62 (Daswanth); 77, 144, (Lal); 131 (Mukund); 81 (Basawan).

[2] Th. H. Hendley, op cit., Pl. 59, 65, 115, 117, 122, 145 (Basawan); 67 (Daswanth); 92, 139 (Khem Karan), 114 (Lal); 64, 136, 141, 145 (ungenannt).

[3] Th. H. Hendley, op. cit., Pl. 145, H. Glück, dem ich sehr viele persönliche Anregungen für diese Untersuchungen verdanke, war zur Zeit der Herausgabe des Dastan-i Amir Hamza das Razm-Namah (Jaipore) nicht bekannt, da dieses Werk in den Wiener Bibliotheken fehlt. Auch war der Bestand der Abd-us Samad-Miniaturen damals, 1925, noch spärlicher als heute.

regung gegeben [1]. Dies ist nur eines der erhaltenen Beispiele, da die Bibliothek des Kaisers sehr reich an persischen Manuskripten war, von denen wahrscheinlich ein großer Teil Miniaturen enthielt [2]. Das Blatt aus dem Hamza-Namah, als dessen Autor wir also Basawan annehmen wollen, zeigt allerdings, daß die Akbar-Maler schon sehr bald eigene Wege eingeschlagen haben, da diese Komposition vor 1570, dem ungefähren Zeitpunkt der Beendigung des Gesamtwerkes, geschaffen worden sein muß.

Das Persische in Basawans Werken.

Auch in spätesten Werken bleibt der Aufenthalt Basawans in der Schule der persischen Meister erkennbar und spricht Abu'l Fazl von Malern, die gleich dem großen persischen Meister Behzad den Pinsel führen konnten [3], so dürfen wir sagen, daß Basawan, und mit ihm die anderen indischen Künstler ferne Erben dieses Neuerers der persischen Miniaturmalerei gewesen sind.

Besonders in der Gestaltung des Menschen bewahrt sich manches, was für die persischen Künstler so charakteristisch ist. Viele der von Basawan gebildeten Antlitze zeigen eine große Verwandtschaft mit den »Puppengesichtern« auf persischen Miniaturen [4]. Sogar an einem so fortgeschrittenen Blatte, wie dem aus dem Baharistan [5], erscheinen, allerdings ganz im Hintergrunde, zwei Männer, die in ihrer Gestaltung ganz verschieden sind von den beiden Alten im Vordergrund. Besonders der eine zeigt ein Antlitz, dessen Kontur eine unartikulierte Kurve ist, wodurch es gänzlich »unpersönlich« wirkt. Solche und ähnliche Gestalten finden sich auf Blättern Basawans und anderer Maler seiner Zeit sehr häufig, bei Basawan allerdings zumeist nur im Beiwerk. Der persische Einfluß verrät sich manchmal auch in den schematisch gestalteten Händen, die wir selbst in Kompositionen Basawans antreffen, der Hände sonst sehr naturnahe darzustellen weiß.

Betrachtet man aber die menschliche Gestalt als Ganzes, so zeigt sich, wie weit die Akbar-Maler davon entfernt sind, persische Vorbilder nachzuahmen. Die von den persischen Miniaturisten zumeist gegebenen zierlichen Schlankheit der menschlichen Gestalt, wird in Moghulminiaturen von einer gewissen Gedrungenheit abgelöst, die sicherlich bedeutend natürlicher wirkt,

---

[1] Vergleiche J. V. S. Wilkinson, The Shah-Namah of Firdausi, The Book of the Persian Kings, Manuscript in the Possesion of the Royal Asiatic Society, London, 1931, Seite 1. Dazu meine Buchbesprechung in: »Belvedere«, Wien, 1931, Heft 10, Seite 129. Diese Handschrift zeigt, wie kaum eine andere, daß die Moghulkünstler persischen Vorbildern nachgeeifert haben, was bei Wilkinson die Abb. 5, 8, 10, 12, 15, 16, 17, 18, 19, besonders aber XXII erkennen lassen. Abb. 24 ist schließlich das Werk eines Akbar-Malers, der diese Darstellung später auf einem leeren Blatt hinzugefügt hat, wodurch ebenfalls bewiesen erscheint, daß diese Handschrift großes Interesse erweckt hatte.

[2] Abu'l-Fazl, A'in-i Akbari, Vol. I, p. 103.

[3] Vergleiche Seite 59. Die Bedeutung Behzads mag schon Babur bekannt gewesen sein, obgleich dieser erste der Großmoghulen kein sonderlicher Liebhaber der Malkunst gewesen zu sein scheint. In seiner Lebensbeschreibung lobt er den Künstler, fügt aber hinzu, daß er »bartlose Gesichter nicht gut darstellen konnte«: ». . . Er pflegte zumeist das Doppelkinn zu verlängern; bärtige Antlitze machte er ausgezeichnet . . .« (Memoirs of Babur, transl. by A. Beveridge, London, 1921, Seite 291). Humuayun dürfte während seines Exils nähere Bekanntschaft mit Werken dieses Künstlers gemacht haben und war bei dieser Gelegenheit mit den Nachfolgern Behzads bekannt geworden, zu denen man unbedingt Abd-us Samad und Mir Savyid 'Ali zählen darf. (Vergleiche meinen Aufsatz in »Belvedere«, Wien, 1931, Seite 155 ff.)

[4] E. Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, Berlin, 1922, pl. 34—40, 44, 45 u. v. a.

[5] Abb. 3.

durch die aber jene dekorative Eleganz verloren geht, die in persischen Miniaturen so stark hervortritt.

Man könnte noch zahlreiche Einzelheiten anführen, welche die Maler am Hofe Akbars als Schüler persischer Meister verraten. Nirgends tritt diese Beziehung aber so deutlich zu Tage, wie in jenen Felsen, die für Lehrer und Schüler wichtiges Requisit der Landschaftsdarstellung sind [1]. Hier bleiben Basawan, und mit ihm all seine Zeitgenossen dem treu, was sie während ihrer Lehrjahre, bei der Ausstattung des Hamza-Romanes gelernt haben.

Die Überwindung des Persischen.

Die erhaltenen Blätter der Dastan-i Amir Hamza lassen deutlich erkennen, daß die Schüler der beiden persischen Meister schon bald über das Erlernte hinausgedrungen sind, zumal was die Gestaltung des Raumes betrifft. Während die ersten Kompositionen noch einen teppichartig-dekorativen Eindruck machen, wie dies eben den persischen Malereien eigentümlich ist [2], tritt bald der Fall ein, daß durch Übereckstellung einzelner Gebäudekuben, durch ein Aneinanderreihen von Raumstrecken, die Darstellung von der Bildfläche weg in die Tiefe gedrängt wird [3]. Diese noch schwachen Versuche, Raum s i c h t b a r zu machen, läßt schon künftiges Schaffen ahnen. Betrachtet man die Werke Basawans aus den verschiedensten Schaffensperioden, so kann man deutlich erkennen, wie das Bemühen um den Raum einen einzelnen Künstler immer wieder beschäftigt. Im Akbar-Namah gelangt der Künstler nur da und dort zu einer neuen Lösung [4]; das Blatt aus dem Darab-Namah [5] zeigt eine weitaus größere Beherrschung der Mittel, und dies nicht allein in der Gestaltung des L'iwan-Baues. Das Baharistan-Blatt [6] zeigt aber das vollkommene Gelingen des Malers, von der Fläche loszukommen, womit er sich auch ganz von dem persischen Vorbild entfernt. Allerdings zeigt sich gerade hier ganz deutlich, daß Basawan nicht nur das westliche Nachbarland zum Lehrmeister gehabt hat, sondern auch Schüler Europas gewesen ist [7].

Akbar der Großmoghul.

Als 1525 Zahirud-d-din Muhammad Babur, der späte Nachkomme Timurs, Sohn des Umar Sheikh Mirza, von Kabul kommend, in das Fünfstromland erobernd eindrang, war für Indien eine neue Epoche seiner Geschichte angebrochen. Während fast 150 Jahren soll es von den aus dem Norden gekommenen Fremdlingen, den Moghulen beherrscht werden, also von islamischen Fürsten turko-mongolischer Abstammung. Nach seinem Siege über den Afghanen-Sultan Lodi in der Schlacht bei Panipat [8] (1526), läßt er sich zum Kaiser ausrufen. So wichtig diese Eroberung Indiens durch

---

[1] Vergleiche Abb. 5/6, 13, 20 mit persischen Miniaturen in F. R. Martin, Miniature Painting, London, 1912, Vol. II, Pl. 75—80 ff., 97 ff.

[2] Vergleiche H. Glück, op. cit., Pl. 1, 2. Abb. 10, 18 und viele andere.

[3] H. Glück, op. cit., Pl. 37, 38 und viele andere.

[4] Abb. 5/6, 7/8, 10.

[5] Abb. 4.

[6] Abb. 3.

[7] Schon das »Basawan«-Blatt des Hamza-Romanes läßt europäischen Einfluß ahnen, sowie einige andere Blätter derselben Handschrift. Vergleiche H. Glück, op. cit., Pl. 30, 33, 48.

[8] Nördlich von Delhi.

den ersten der »Großmoghulen« späterhin für die Malerei in Indien sein sollte, so bedeutungslos war sie zunächst, da Babur dem eroberten Land immer ein Fremder blieb. Er zog es vor, in Kabul zu residieren, wo er auch 1530 starb. Von den Bewohnern Hindustans behauptete er, daß sie bar jeglicher Fähigkeiten, jeglicher Intelligenz und jeglicher Gesellschaftlichkeit seien und weder Großmütigkeit, noch mannhafte Gefühle kennen [1].

Erst sein Sohn Humayun legte den Grundstein für eine Malakademie an seinem Hof [2]. Dies war vielleicht die einzige bedeutende Tat dieses Fürsten, da Humayun keineswegs die Eroberernatur seines Vaters geerbt hatte [3].

Von seinen Brüdern und Sher Shah, dem Afghanenherrscher von Behar vertrieben, lebte Humayun sechs Jahre lang im Exil, zum Teil am persischen Hofe, wo er gastliche Aufnahme fand, zum Teil auf Reisen durch Persien. Erst 1545 gelang es ihm, mit Unterstützung von Shah Tahmasp (1524—1576), Kabul seinem Bruder Kamran zu entreißen, um durch diese ewige Einfallspforte nach den Niederungen des Indus [4] zu dringen. Aber erst zehn Jahre später kann er sich in Delhi als Kaiser ausrufen lassen [5]. Doch schon 1556 starb Humayun, ohne die Herrschaft nach außen und nach innen gefestigt zu haben.

Während seines Aufenthaltes in Persien hatte der Kaiser reiche Gelegenheit, die Pracht des persischen Hofes kennen zu lernen, der alles — auf den verschiedensten Gebieten der Kunst und des Kunstgewerbes — vereinigte, womit sein Glanz erhöht wurde. Man braucht nur daran zu denken, daß ein Prachtstück, wie der berühmte Jagdteppich zu Wien, in einer der Manufakturen des Shah Tahmasp geschaffen worden ist [6]; daß eine Handschrift wie »die Gedichte des Nizami« des British Museums [7] im Auftrage dieses Fürsten von den bedeutendsten Malern seines Hofes, z. B. von Sultan Muhammed illustriert wurde, um das Bemühen Humayuns verstehen zu können, seinem Gastfreunde nachzueifern und Ähnliches an seinem Hofe schaffen zu lassen. Wie wir gesehen haben, denkt er vor allem an eine bildgeschmückte Monumentalausgabe des Dastan-i Amir Hamza, die nicht ihresgleichen hat und er bestellt dazu zwei Meister wie Abd-us Samad und Mir Sayyid 'Ali, von denen der eine, — Mir Sayyid 'Ali — ein Blatt von besonderer Schönheit in jener »Nizami«-Handschrift geschaffen hatte. Beide Künstler genießen das höchste Vertrauen des Kaisers und gehören dem engeren Freundeskreis an [8].

---

[1] Mémoires de Babur, trad. par Pavet de Courteille, Paris, 1871, Vol. II, Seite 229. Auch die übrigen Angaben über Babur sind der von Babur selber geschriebenen Lebensgeschichte entnommen. Babur entbehrte in Indien besonders die Gärten, denen in Samarkand, Kabul und Ush seine besondere Aufmerksamkeit galt. Oft gibt er von diesen sehr poetische Beschreibungen. (The Babur-Namah, transl. by A. S. Beveridge, Seite 5, 7, 77, 80, 208, 414, 418.)

[2] Vgl. Seite 60.

[3] Vgl. A. Smith, Akbar the Great Mogul, Oxford, 1917, Seite 12.

[4] Schon 1030 n. Chr. drang von hier aus Mahmud von Ghazna, den Islam verbreitend, in Indien ein. Später folgte Timur auf diesem Weg.

[5] Erst die Einnahme Delhis legitimiert, alter Tradition folgend, einen Herrscher als Kaiser Indiens.

[6] F. Sarre und H. Trenkwald, Der altorientalische Teppich, Wien, 1929, Vol. II, Pl. 1 ff.

[7] Or. 2265.

[8] Das »Tarikh-i-Khandan-i-Timuriyah«, bekannt unter dem Namen: »Timur-Namah«, berichtet auf Fol. 298a von Mir Sayyid 'Ali und Abd-us Samad als Lehrer Humayuns. Vgl. Catalogue of the Arabic and Persien Mss. in the Oriental Public Library at Pankipore, Vol. VII, Patna, 1921, p. 45.

Humayuns Sohn Akbar übernimmt mit dem Erbe des Reiches auch die in den Anfängen stehende Malschule, der er schon als Knabe großes Interesse entgegengebracht hat, als er gemeinsam mit seinem Vater Schüler der beiden persischen Meister war [1].

Wohl mußte sich der erst dreizehnjährige Herrscher der Organisation seines Erbes widmen, da auch ihm die Afghanen die Herrschaft streitig machten. Doch fand der junge Kaiser in Bairam Khan einen kampftüchtigen und politisch sehr begabten Helfer [2]. Doch auch im Inneren des Landes herrschte Unfriede, da die rajputischen Fürsten, die erbgesessene indische Nobilität von ihren im Gebirge von Rajputana gelegenen Burgen aus so heftigen Widerstand gegen die fremdländischen Eindringlinge leisteten, daß es Akbar erst nach jahrelangen Kriegszügen gelang, sich diese hartnäckigen Gegner botmäßig zu machen und das Land zu befriedigen. Aus kluger Voraussicht behandelte der Kaiser die Unterworfenen nicht als ehemalige Feinde, sondern suchte ihre Sympathien dadurch zu gewinnen, daß er sie an seinen Hof berief und sie dort, als den muhammedanischen Würdenträgern gleichgestellt, in Amt und Würden einsetzte.

Dieser politisch sehr klugen Geste entsprach es auch, daß Akbar seine Malschule dadurch ausbaute, daß er zahlreiche Inder ausbilden ließ und zu selbständigem Schaffen aneiferte. So dürfen Basawan und Daswanth — mit ihnen viele andere —, Bilder für ein Werk rein indischen Inhalts schaffen: für das Razm-Namah, die persische Übersetzung des Maha-Bharata [3]. Hier fanden diese Künstler Gelegenheit, einen Stoff zu gestalten, der ihrem Vorstellungsbereich nahe lag. Wie gut es ihnen gelang, auch ihrem Wesen ferner liegende Dichtungen zu illustrieren, erkennt man, wenn man z. B. Blätter des Baharistan oder des Darab-Namah näher betrachtet. Umgekehrt findet man gerade in diesen beiden Handschriften Kompositionen von Lal, die ihn deutlich von persischen Vorbildern abhängig zeigt, ja man errät sogar, welche persische Miniatur er sich zur Vorlage genommen haben mag. Vielleicht hatte der Künstler hier einem besonderen Wunsche des Kaisers Folge leisten müssen; denn Akbar widmete dem Wirken seiner Maler größte Aufmerksamkeit. So bestimmte er z. B. persönlich das monatliche Gehalt des Einzelnen und verlieh Belohnungen für besonders hervorragende Leistungen [4].

Sicher haben Basawans Werke zu jenen gezählt, die immer wieder die besondere Beachtung des Kaisers gefunden haben und von ihnen scheint Abu'l Fazl zu sprechen, wenn er sich folgendermaßen über die Malerei seiner Zeit äußert: »Jetzt kann man die hervorragendsten Maler finden und man kann Meisterwerke, welche eines Behzads würdig sind, neben die wunderbaren Werke der europäischen Maler stellen, die Weltberühmtheit erlangt haben. Die Genauigkeit der Details, die gesamte Vollendung, die Kühnheit der Ausführung usw., welche jetzt an den Bildern wahrgenommen werden können, ist unvergleichlich; sogar leblose Gegenstände sehen so aus, als ob sie Leben in sich hätten. Mehr als hundert Maler sind berühmte Meister geworden [5], während die Anzahl der sich der Vollendung nähernden

[1] Vergleiche Seite 65 dieser Arbeit.

[2] Bairam Khan wurde in der Nähe von Patan am 31. Januar 1561 von aufrührerischen Afghanen ermordet. (Akbar-Namah, Vol. II, Seite 199 ff.)

[3] Vgl. Abu'l Fazl, A'in- Akbari, Vol. I, p. 104.

[4] Vergleiche Seite 56 ff.

[5] Sir Thomas Arnold weist auf seiner Liste 207 Künstlernamen nach, darunter allerdings auch Behzad. Miskin und Miskina werden getrennt angeführt.

und der mittelmäßigen sehr groß ist. Dies gilt besonders für die Hindus; ihre Bilder übertreffen unsere Vorstellung. Man findet wahrhaft nur wenige auf der ganzen Welt, die diesen Malern gleichkommen [1]. Abgesehen von der Überschwenglichkeit, die auch sonst Abu'l Fazl eigentümlich ist, gleicht sein Urteil dem unseren, das sich allerdings nur auf eine geringe Anzahl jener Werke stützen kann, die ein Basawan, ein Lal oder ein Miskina hervorgebracht haben.

Europäischer Einfluß.

Der politische und kulturelle Austausch über den Kabulpaß hinweg muß sehr lebhaft gewesen sein: Gesandtschaften brachten Briefe und Geschenke des Shah [2]; das Persische wurde die Sprache des Hofes [3]. Aber auch Künstler kamen weiterhin aus dem Westen, wie z. B. jener Farrukh, den man den Kalmüken nannte und der 1585, nach dem Tode seines Auftraggebers, des jüngeren Bruders Kaiser Akbars, Hakim, in den kaiserlichen Dienst trat [4].

Doch sollten sich die Beziehungen nach westlichen Ländern noch viel weiter erstrecken, da die Entdeckungen der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts das Weltbild gänzlich verändert, neue Wege zwischen dem Orient und Europa geschaffen hatten [5].

1498 war von Vaco da Gama der Seeweg nach »Ostindien« gefunden worden, der trotz seiner Länge und der Tücke der Meere für den Handel günstiger war als die Karawanenstraßen, mit ihren vielfältigen Gefahren (Witterungsunbilden, räuberische Überfälle usw.). Schon bald nach der Jahrhundertwende konnten die Portugiesen Faktoreien in Calicut, Cochin und vor allem in Goa gründen [6], die dazu bestimmt waren, den Warenaustausch mit dem Inneren des Landes zu vermitteln. Vorläufig erschlossen diese Pioniere des Handels nur Mittel- und Südindien. Einem Vordringen nach dem Norden standen noch zu große Schwierigkeiten entgegen.

Das erste Zusammentreffen zwischen Abgesandten Akbars und den Portugiesen, das von Bedeutung war, soll erst 1578 zu Goa stattgefunden haben, nachdem schon 1577 ein portugiesischer Offizier dem Kaiser seine Dienste angeboten hatte [7]. Haji Habib-ullah zog in Begleitung von Künstlern nach der Niederlassung der Europäer an der Westküste und brachte, nebst vielen Waren, auch Europäer an den Hof Akbars zurück.

Soweit die erhaltenen schriftlichen Berichte! Spiegelt sich aber nicht in einer Darstellung aus dem Dastan-i Amir Hamza ein weit früheres Auftauchen von Portugiesen im Gesichtskreis des Moghulhofes [8]? Die Komposition stellt den Empfang eines Gesandten (sic!) durch

---

[1] Abu'l Fazl 'Allami, Akbar-Namah, part III, Ain-i Akbari, transl. H. Blochmann, Calcutta, 1873 bis 1894, Vol. I, Seite 107 ff.

[2] The Akbarnamah of Abu'-l-Fazl, transl. by H. Beveridge, Calcutta, 1904, Vol. II, Seite 262; siehe auch op. cit., Seite 358. Vgl. H. Goetz, Bilderatlas, Pl. 22, Fig. 61.

[3] Babur, der Gründer der Großmoghulen-Dynastie, schrieb seine Erinnerungen (Babur-Namah) noch in einer Turksprache.

[4] I. Stchoukine, La peinture indienne, Seite 37; P. Brown, Indian Painting . . ., Seite 65.

[5] 1492: Entdeckung Amerikas!

[6] An der Westküste Indiens.

[7] Nach Abu'l-Fazl soll Akbar zum ersten Male im 17. Jahre seiner Regierung, also 1573 mit Portugiesen zusammengetroffen sein, als er Surat belagerte. Vergleiche Journal of the Asiatic Society of Bengal, 1904, Seite 52, 53. V. A. Smith, Akbar the Great Mogul, Seite 168 f.

[8] H. Glück, op. cit., Abb. 15.

den Helden Hamza dar[1]. In einer Landschaft, die einen Gebirgspaß darstellen soll, nehmen die Hauptgestalten den Vordergrund ein, während die beiden Reitertrosse hinter einer Felskulisse auftauchen: rechts wahrscheinlich das Gefolge Hamzas, links das des fremdländischen Gesandten. Auffallenderweise tragen die Reiter auf der linken Seite ein Kostüm, das deutlich als portugiesisch zu erkennen ist: geschlitztes Wams und federgeschmückter Hut. Im Zusammenhange mit dem Text, der dieser Darstellung zu Grunde liegt, kann das anachronistische Erscheinen von Portugiesen nicht erklärt werden; wahrscheinlich stehen wir hier einem ersten Versuch gegenüber, Europäer, die durch ihre absonderliche Kleidung besonders auffallen mußten, zur Darstellung zu bringen, zunächst allerdings nur als Nebenfiguren eines Bildes im Hamza-Roman.

Zu einem engeren Kontakt zwischen Goa und Agra, der Residenz des Kaisers, kam es aber erst, als Missionäre, allen Schwierigkeiten trotzend, nach dem Norden zogen. Am 13. Dezember 1579 brach eine Expedition unter der Leitung der Pater Antonio Monserrate und Rudolpho Aquaviva auf und kam am 27. Februar in Fathpur Sikri an, wo sie von Akbar sehr günstig empfangen wurde .

Monserrate war dazu ausersehen, den zweiten Sohn des Kaisers, Prinz Murad zu erziehen[2]. Gleichzeitig waren die Missionäre bestrebt, Akbar zu bekehren, da er ein reges Interesse für die Ideen des Christentums zeigte. Ein Brief Aquavivas aber läßt deutlich erkennen, daß dies ein Versuch am untauglichen Objekt gewesen ist: »Der Kaiser (Akbar) ist nicht Muhammedaner, sondern zweifelt bezüglich aller Glaubensformen und ist fest überzeugt, daß es keine göttlich beglaubigte Glaubensform gibt, weil er in jeder etwas findet, was seine Vernunft und seinen Verstand beleidigt. Nichtsdestoweniger gibt er zeitweise zu, daß kein Glaube ihm so sehr gefällt, wie der des Evangeliums, und daß, wenn ein Mensch so weit geht, es für den wahren Glauben und besser als andere zu halten, er nahe daran sei, ihn anzunehmen. Am Hofe sagen einige, er sei ein Heide und bete die Sonne an. Andere sagen, er sei ein Christ. Andere, daß er eine neue Sekte gründen will[3]. Unter dem Volk gibt es auch verschiedene Meinungen in bezug auf den Kaiser: einige halten ihn für einen Christen, andere für einen Heiden, andere für einen Muhammedaner. Die Intelligenteren jedoch glauben, daß er weder Christ, noch Heide, noch Muhammedaner ist, und halten dies für das Wahrste. Oder sie halten ihn für einen Muhammedaner, der sich äußerlich nach allen Religionen richtet, um Popularität zu erlangen[4].

Dieser am Schlusse angeführte Verdacht bestand sicher zu Unrecht, da Akbars Interesse für die verschiedenen Religionen einem Wissensdurst entsprungen ist, der sich auch in anderer Beziehung äußerte. So berichtet der Jesuit Hieronymus Xavier, der Mitglied einer dritten Missionsexpedition gewesen ist, daß der Kaiser immer von großem Eifer erfüllt war, seine Bildung zu erweitern. »Der Kaiser ist mit einem wunderbaren Gedächtnis be-

[1] Empfang eines Gesandten des Königs Qitanush.

[2] Vergleiche: Father Monserrates Account of Akbar, transl. & edited by Rev. Hoster S. J., Journal & Proceedings of the Asiatic Society of Bengal, Vol. VIII, Nos. 5 & 6, Seite 185, Calcutta, 1912.

[3] 1582 gründete Akbar eine eigene Religionslehre: Din-i Ilahi, eine Lehre ganz eklektischer Natur. (V. A. Smith, op. cit., Seite 162 f., 209 ff., 216.)

[4] Nach: H. Goetz, Epochen der indischen Kultur, Leipzig, 1929, Seite 479.

gabt, so daß er, obgleich er weder lesen noch schreiben kann, weiß, worüber er Gelehrte hat reden hören, oder was ihm vorgelesen worden ist. Er schläft wenig und leicht und verbringt einen großen Teil der Nacht damit, zuzuhören, wie ihm Geschichte vorgelesen wird. Wenn ein Fremder an den Hof kommt, schickt er sogleich nach ihm und befragt ihn sehr genau danach, was er gesehen hat und auf welcher Straße er gereist ist. Um Mitternacht zieht er sich für eine halbe Stunde zu seiner Andacht zurück, und dann versammeln sich seine Gelehrten und disputieren miteinander«[1].

Die Atmosphäre, die eine so eigenartige Persönlichkeit, wie die Akbars geschaffen hat, mußte schließlich auch das Werden der Künstler beeinflussen, die doch in ganz innigem Kontakte mit dem Hofe lebten. Künstler sind sehr sensible Instrumente, die auch den geringsten Eindruck registrieren und zumeist sichtbar äußern. Auch das Bekanntwerden mit europäischen Kunstwerken mußte einen mehr oder weniger deutlich erkennbaren Niederschlag hervorrufen.

Schon zu einer Zeit, da Basawan an den Bildern des Hamza-Romanes mitschuf, mag er europäische Kunstwerke gekannt haben, da die beiden musizierenden Knaben des Bildes mit dem »wunderbaren Ritt des Zumurrud Shah« [2] Züge zeigen, die keineswegs dem entsprechen, was Basawan in der Schule der Perser gelernt haben kann. Hier deutet der Maler die Plastik von Nase, Mund und Wange nicht nur durch Linie, sondern auch durch Farbe an, dadurch, daß er die Töne, den Rundungen des Gesichtes folgend, von Hell nach Dunkel abstuft, Licht und Schatten zu verteilen sucht. Doch auch der Versuch, die Krüge als dreidimensionale Körper wiederzugeben, berechtigt zur Annahme, daß Basawan hier Vorbildern gefolgt ist, die nicht von einem Mir Sayyid Ali oder einem Abd-us Samad geschaffen worden sind.

Vor allem lassen die bezeichneten Bilder Basawans deutlich erkennen, daß jene Eindrücke von Europa her gekommen sein müssen, die ihn veranlassen, in fast allen seinen Werken Menschen und Dinge mehr oder weniger als körperliche Erscheinungen darzustellen [3]; räumliche Zusammenhänge wenigstens isometrisch zu verdeutlichen, soweit es sich um Architekturteile handelt [4]; in der Landschaft Nähe und Ferne dadurch anzudeuten, daß die Dimensionen der Staffage nach hinten zu abnehmen [5]. Hier soll nur auf die beiden für Basawan so charakteristischen Blätter im Darab-Namah und im Baharistan-Manuskript besonders hingewiesen werden [6]. Der Versuch des Künstlers, die einzelnen Raumteile, wie Nischen, Türen und Balkenwerk von einer wenigstens annähernd einheitlichen Blickhöhe aus durchzugestalten [7], zwingt zu dem Gedanken, daß Basawan Werke, etwa in der Art der Stiche Dürers gekannt haben muß, ohne aber genau erkennen zu können, woran sich der Künstler tatsächlich geschult hat. Diese Frage einer Lösung näher zu bringen, bedarf noch sehr umfangreicher

---

[1] Aus einem Briefe des Jesuiten Hieronymus Xavier aus Lahore; nach H. Goetz, op. cit., Seite 477. Dieser Missionär ist einer der Leiter der dritten Expedition an den Moghulhof, die 1595 stattfand.

[2] Abb. 1.

[3] Abb. 3, 4, 10, 12.

[4] Abb. 10.

[5] Abb. 6, 7/8, 9, 10, 11/12.

[6] Abb. 4, 3.

[7] Abb. 3 (!).

Studien und die Betrachtung eines einzigen Details soll zeigen, welchen Schwierigkeiten man da gegenübersteht und wie verwirrend die Fülle der Möglichkeiten ist.

Auf dem Basawan-Blatte im Darab-Namah fällt in der seitlichen Gruppe die Gestalt des sich aus dem Schiffe beugenden Jünglings auf. Hier wirkt der Kopf nicht nur durch die Farbgebung plastisch, sondern vor allem durch die eigenartige Verkürzung. Man findet eine Gestalt in ähnlicher Haltung auf einer »Anbetung« des Gentile da Fabriano in Florenz [1]: ein Diener kniet am Boden und schnürt dem einen der Könige den Schuh zu. Die Verwandtschaft ist umso auffallender, als es sich auch bei Gentile um eine Nebenfigur handelt, die er in so selten gegebener Ansicht zeigt. Es kann kaum angenommen werden, daß Basawan das Bild des quatrocentistischen Meisters selbst gekannt hat, obgleich ja eine Bekanntschaft mit einer graphischen Wiedergabe der »Anbetung« denkbar wäre. Hat es aber eine solche überhaupt gegeben? Daneben findet man auch Verwandtes mit Werken des noch älteren Simone Martini [2] und manch anderen Meisters des italienischen Trecento im allgemeinen.

Tatsächlich war Basawan, und wahrscheinlich mit ihm viele seiner Zeitgenossen mit europäischer Kunst bekannt geworden, wovon vielleicht am deutlichsten einige Blätter im Louvre sprechen [3]. Besonders eine Darstellung von drei Frauen zeigt einen Faltenwurf, wie er in der gleichzeitigen Kunst Italiens, besonders aber des italienisierenden Nordens üblich war. Auch sieht man auf diesem Basawan-Blatte eine Gestalt aus den Wolken ragen, die trotz orientalischen Beiwerks, das europäische Vorbild nicht verleugnet [4]. Der Einfluß muß von zeitgenössischen Werken ausgegangen sein, deren bedeutendste wahrscheinlich nicht an den Hof Kaiser Akbars gelangt sind. Immerhin wurde ihm von der ersten Jesuitenmission jene große Polyglott-Bibel überreicht, die für Philipp II. von Spanien in der Druckerei des Christophe Plantin zu Antwerpen zwischen 1568 und 1573 hergestellt worden war [5]. Sie sollte mit beitragen, den Kaiser zum Christentum zu bekehren. Der Erfolg blieb, wie schon angedeutet, in dieser Richtung aus. Bedeutend größer war aber eine Wirkung, die allerdings weniger im Interessenkreis der Missionäre lag und die von den Stichen ausgegangen ist, die den meisten Bänden dieses achtbändigen Werkes schmückend beigegeben sind [6]. Es handelt sich hauptsächlich um Titelblätter, die in reichem, architektonischen Rahmen Darstellungen von Szenen aus dem Alten und Neuen Testament zeigen [7]. Es sind

---

[1] Gentile da Fabriano: 1370 bis 1428.

[2] Simone Martini: 1285 bis 1344. Gedacht ist hier besonders an die kleine »Kreuztragung« im Louvre. Format 25×10 cm.

[3] Vgl. I. Stchoukine, Miniatures indiennes du Musée du Louvre, Paris 1929, p. 15. Der Maler Kesava Dasa soll dem Kaiser 1588 ein Album (muraqqa) überreicht haben, das eine Reihe von Malereien nach europäischen Vorbildern enthalten hat. (Vgl. V. A. Smith, A. History of Fine Art in Indian & Ceylon, Oxford, 1911, p. 472). Siehe Seite 7. Ein Bild mit der Bezeichnung Kesu Das in der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin (Libr. pict. A 117, fol. 2a, Jahangir-Album) zeigt die Kopie eines Madonnenbildes. Siehe E. Kühnel & H. Goetz, Indische Buchmalereien, Berlin, 1924, Pl. 42.

[4] Louvre: Nr. 3 619, J, a. Vergleiche mit Nr. 3 619, B.

[5] Biblia Sacra, Hebraice, Chaldaice, Graece & Latine, Philippi II, Reg. Cathol. Pictatae et Studio ad Sacrisanctae Ecclesiae Vsum. Christophe Plantinus Exud. Antwerpiae. Vergleiche V. A. Smith, Akbar the Great Mogul, Oxford, 1919, Seite 175. Dort weitere Quellenangaben.

[6] Nur die ersten vier Bände haben Titelblätter mit Bildschmuck.

[7] Vergleiche auch die Weltkarte von 1571.

dies typische Produkte der Antwerpener Manieristenschule, der Zeichner und Stecher wie Peter van der Borcht, Peter van der Heyden, Franz Huys und die Brüder Wierx angehörten[1]. Obgleich der Einfluß Italiens zu groß war, um eine gewisse Originalität aufkommen zu lassen, kann manchem Werke die Qualität in der Ausführung nicht abgesprochen werden[2]. Diese Stiche der Antwerpener Schule haben nun die Eigenart europäischer Malerei vermittelt, und sie werden es gewesen sein, die z. B. einen Basawan dazu führten, Menschen und Dinge durch das Verteilen von Licht und Schatten zu modellieren, den menschlichen Körper organischer zu gestalten, den Faltenwurf energisch herauszuarbeiten. Auch die Landschaft hat Basawan durch Einzelheiten bereichert, die er wahrscheinlich den Stichen der Plantin-Bibel entnommen hat, wie z. B. den von geballten Wolken belebten Himmel.

Dieser Bekanntschaft mit italienisierenden Künstlern der Plantin-Werkstatt ist es wahrscheinlich auch zuzuschreiben, daß in den Miniaturen Basawans, und anderer Akbar-Maler, Vieles anmutet, als wäre es von italienischen Malereien des Quatrocento angeregt worden. Die Tiere auf Miskinas »Jagd«bild erinnern z. B. an die Tierstudien eines Pisanello[3]. Hier muß aber bedacht werden, daß die immer lebhafteren Beziehungen des Moghulhofes zu Europäern und besonders zu den portugiesischen Handelszentren sicherlich die Einfuhr europäischer Kunstwerke bedeutend gesteigert hat, so daß die Akbar-Maler wahrscheinlich auch mit Werken Dürers, Brueghels, vielleicht sogar mit Werken Mantegnas und anderer Italiener bekannt geworden sind[4], allerdings durch Vermittlung von Stichen und Holzschnitten nach den Originalen dieser Meister. Eine der wichtigsten Aufgaben der Antwerpener Stecher war doch, Werke der großen Persönlichkeiten der vorangegangenen Generation, nachzustechen.

---

[1] Peter van der Borcht: geb. Mecheln 1545, gestorben Antwerpen 1618, arbeitet seit 1565 für Plantin. Vergleiche Thieme-Becker, Allgem. Lexikon der bildenden Künstler, Vol. IV, Leipzig, 1910, Seite 342.

Peter van der Heyden, alias Petrus America: Stecher des Titelblattes der Biblia Sacra. Vergleiche M. Rooses, Christophe Plantin, Anvers, 1882, Seite 184.

Franz Huys, auch Hvys & Huäs: Kupferstecher, von 1555 bis 1570 in Antwerpen nachweisbar.

Hieronymus Wierx, der bedeutendste der Brüder, geboren 1551 (1549), noch 1616 tätig. Vergleiche G. H. Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexikon, 3. Auflage, Leipzig, Vol. 24, Seite 268 f. Monogramm IH erklärt sich aus Schreibart: Iheronymus. Vergleiche G. K. Nagler, Die Monogrammisten, München, 1863, Vol. III, Seite 995.

[2] Niederländische Künstler wandern nach Italien und Italiener kommen nach Antwerpen. Vergleiche P. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin, 1911, Seite 308 f.

[3] Vergleiche Pisanellos Aquarell »Der Gepard« im Louvre. (Exposition de l'oeuvre de Pisanello . . ., Paris, 1932). Zahlreiche Beispiele bei: R. van Marle, The development of the Italian schools of painting, Vol. VIII, Gentile, Pisanello & late Gotic painting in Central & South Italy, Hague, 1927. Vittore Pisano, genannt Pisanello: ca 1380 — ca 1451.

[4] Albrecht Dürer (1471 bis 1528); Peter Brueghel der Ältere (1525 bis 1569); Andrea Mantegna (1431 bis 1506). Wir müssen hier auf ein schon mehrmals besprochenes Beispiel hinweisen: die von der Kruppe her gesehenen Pferde auf verschiedenen Kompositionen Lals (Akbar-Namah im Victoria- und Albert-Museum, London; Akbar-Namah der Sammlung Chester Beatty (London), Razm-Namah, Jaipore. Eine ähnliche, weitaus naturnäher gegebene Gestaltung, finden wir auf Fresken Benozzo Gozzolis in Florenz, auf einer »Anbetung« Philippo Lippis der Sammlung Cook (Richmond) und einer Darstellung des gleichen Gegenstandes durch Pisanellos in Berlin. (G. Soulier, Les influences orientales dans la peinture toscane, Paris, 1924, Pl. 22, 34.) Zeitlich am nächsten steht die »Bekehrung Pauli« von Pieter Bruegel (1567) im Kunsthistorischen Museum in Wien (Nr. 714). Vergleiche auch E. Kühnel & H. Goetz, Indische Buchmalereien, Berlin, 1924, Seite 50.

Basawan als künstlerische Persönlichkeit.

Das Verhältnis Basawans zur europäischen Kunst ist vielleicht eines der besten Kriterien für die Wertung seiner Persönlichkeit; denn kommt auch überall der Einfluß Europas deutlich zum Vorschein, so sehen wir den Künstler ihm nirgends unterliegen. All das, was ihm die Betrachtung der fremden Kunstwerke vermittelt hat, dient ihm nur zur Bereicherung seiner eigenen Werke. Wie keiner versteht er es, die Einzelheit dem Bildgedanken unterzuordnen, ohne aber zu versäumen, das Detail genügend zu würdigen, was besonders dort deutlich wird, wo er ein Bild gänzlich ausführt. Doch auch jene Blätter lassen Basawans Einstellung erkennen, deren Ausführung anderen Malern oblag. Das bezeichnendste Beispiel ist wohl sein »Jagdbild« im Akbar-Namah, das in der linken Hälfte von Sarwan, in der rechten von Tara Kalan ausgeführt wurde. Es ist deutlich erkennbar, daß hier zwei verschiedene Maler am Werke waren: man braucht daraufhin nur die beiden Bäume im Mittelgrunde betrachten, von denen der eine mehr in der Zeichnung betont ist, während der andere eher malerisch gegeben erscheint. Die Blätter der Baumkrone sind links ebenfalls schärfer herausgehoben als rechts, wodurch die Krone sehr dekorativ wirkt, was noch dadurch betont wird, daß das Grün der einzelnen Blätter von verschiedener Tiefe ist. Rechts hat der Maler versucht, die Blätter dadurch in Büscheln zusammenzufassen, daß er die Farbtöne einander nähert. Mit großem Können hat Sarwan auch sonst versucht, die Einzelgestalt deutlich hervortreten zu lassen, was ihm besonders bei den Tigern gelang, da er das springende Tier vor einen hellbraunen Grund setzt, während die getötete Bestie auf dem Rücken im dunkleren Gras liegt. Besonders das Hellgelb des Bauches tritt hier deutlich aus dem satten Grün hervor. Tara Kalan setzt dagegen alle Gestalten vor einen fast gleichmäßig hellen Ockergrund. Bei näherer Betrachtung findet sich allerdings manches, was die beiden Bildhälften auch in der Farbe mit einander enger verbindet, was aber erst dann richtig gewürdigt werden kann, wenn man z. B. das »Jagdbild« Miskinas aus derselben Handschrift zum Gegensatz daneben hält [1]. Diese Einheitlichkeit in der Ausführung beider Bildhälften dürfen wir wohl damit erklären, daß sich Basawan nicht auf das Entwerfen der Komposition beschränkt hat, sondern die ausführenden Maler entscheidend zu beeinflussen verstand. Sie waren für ihn, trotz einer bestimmten Selbständigkeit nur untergeordnete Gehilfen [2].

Wie sehr aber Basawan alle Mitteln beherrscht, um die ihm gestellte Aufgabe auszuführen, nämlich eine bestimmte Stelle eines Buches zu illustrieren, kann erst dann ganz gewürdigt werden, wenn man eine seiner bedeutendsten Kompositionen aus dem Akbar-Namah, den »Kampf zwischen zwei Sannyasi-Sekten« [3] im Zusammenhange mit der betreffenden Textstelle betrachtet. Das Ereignis wird dort folgendermaßen geschildert: »Während er (Akbar) in Thaneswar [4] lagerte, brach ein Streit zwischen den Sannyasis aus, der zu einem Gemetzel führte. Die Einzelheiten waren folgende: Nahe bei der Stadt liegt ein Teich, den man auch einen Miniatur-See nennen

---

[1] Vgl. Seite 50. Auch hier hat Sarwan die eine Bildseite ausgeführt, in einer Abb. 6 verwandten Weise. Die linke Hälfte wirkt im Gegensatz dazu sehr blaß, da die braunen Felle der Tiere im hellen Braun des Bodens keine wirksame Folie finden. Maler: Mansur.

[2] Vergleiche Abb. 7/8, 11/12.

[3] Sannyasi sind religiöse Bettler, zumeist Verehrer Sivas. Siehe Abb. 7/8.

[4] Stadt in der Nähe Delhis.

könnte. Früher war dort eine weite Ebene, die als »Kurkhet« bekannt war [1], und die von altersher die Verehrung der Asketen Indiens genoß. Hindus aus verschiedenen Teilen Indiens besuchten ihn zu bestimmten Zeiten und verteilten Almosen; es gibt einen großen Zustrom. In diesem Jahre hatte sich die Menge vor Ankunft Seiner Majestät versammelt. Es gibt zwei Parteien unter den Sannyasis: die eine wird »Kur« genannt und die andere »Pur«. Es brach ein Streit zwischen beiden aus, wegen der Plätze, an denen sie saßen . . . Der Anlaß des Streites war, daß die Pur-Sekte einen bestimmten Platz am Ufer des Teiches einnahm, . . . und das Netz der Bettelei auswarf. Die Pilger aus den verschiedensten Teilen Indiens, die dahin kamen, um in dem Teiche zu baden, pflegten ihnen Almosen zu geben. An diesem Tage waren die Kur-Leute in gewalttätiger Weise hingekommen und hatten den Platz der Pur eingenommen; letztere waren außerstande, ihnen Widerstand zu leisten.

»Ihr Führer Kesu Puri kam nach Umballa, erwies seine Ehrerbietung und bat um Gerechtigkeit. Er erzählte, daß die Kur betrügerischerweise ihren Platz eingenommen hätten. Er fügte hinzu, daß sie, obgleich nicht stark genug, ihnen zu begegnen, im Vertrauen auf Gott den Kampf aufnehmen wollten. Die Kur brachten vor, daß der Platz ihnen durch Erbschaft gehöre, obgleich sich die Pur für einige Zeit dort festgesetzt hätten. Nun wollen sie dort sitzen bleiben und der Platz würde so lange ihr Eigentum sein, als Leben in ihrem Leibe wäre. Als der herrliche Zug (des Kaisers) nach Thaneswar kam und Seine Majestät nach dem Flecken kam, warf er die Juwelen an Rat und Belehrung vor diese Menschen voll eitlen Geistes aus; doch es war, als ob er Perlen auf den Grund (des Teiches) geworfen hätte, und ihre Verrücktheit und ihr Irrwahn schwollen an. Als auch die Hoffnungslosigkeit und die Bereitschaft, einander zu töten, anwuchsen, forderten sie mit eindringlichem Bitten, daß ein Kampf und Gemetzel stattfinden möge. Da beide Parteien mit ihren Wünschen und ihrem Denken in Unordnung geraten waren und in die Unwegsamkeit des Elends eilten, erhielten sie die Erlaubnis zum Kampfe, damit sie auf diesem Wege eine Bestrafung für ihr wildes Treiben erfahren und so eine Belehrung erhalten sollten. Es traf sich, daß an diesem Tage eine große Menschenmenge versammelt war: Vertreter beider Parteien. Auf beiden Seiten ordneten sie sich in einer Reihe und begannen, mit Schwertern zu kämpfen. Dann wurden Bogen und Pfeile verwendet. Schließlich griffen die Pur die Kur mit Steinen an. Da die Pur gering an Zahl waren, bezeichnete Seine Majestät einige Männer, die sich auf den Kampf mit Steinen verstanden, . . . die den Pur beistehen sollten. Sie schlossen sich den Pur bei ihrem Angriff auf die Kur an und setzten sich so ein, daß die Kur ihnen keinen Widerstand leisten konnten und flohen. Die Pur verfolgten sie und sandten eine Anzahl der Verbrecher in das Jenseits. Sie trafen auf ihren Pir und Hauptmann, der Ananda Kur hieß, und erschlugen den Elenden. Der Rest zerstreute sich . . .« [2].

Der Vergleich zwischen Text und Bild läßt erkennen, daß Basawan den dramatischsten Augenblick der Ereignisse für seine Darstellung aus-

[1] Kurkhet ist das verstümmelte Wort: Kuru-Kshetra, das ist Feld der Kurus, wo der sagenhafte Kampf zwischen Kauravas und Pandavas stattfand. Die Ebene liegt südöstlich von Thanesar. Nach: J. Dowson, A classical dictionary, London, 1928.

[2] The Akbarnama, Vol. II, Seite 422 ff. »Kur« = Kuru, Leute, die ihre Herkunft von Kuru, einem Prinzen des Mondgeschlechts ableiten, dem Sohne Samvaranas und Tapatis, der Tochter der Sonne. »Pur«, Abkömmlinge Purus, des sechsten Königs aus dem sagenhaften Mondgeschlecht.

gewählt hat: tödlich getroffen sinkt Ananda Kur zu Boden, während seine Anhänger vor der Wucht der heranstürmenden Akbar-Soldaten zurückweichen müssen. Diese Szene ballt sich auf der rechten Seite der Komposition zusammen und ist von solchem Leben erfüllt, daß man den Eindruck erhält, der Künstler habe hier ein persönliches Erlebnis wiedergegeben. Doch auch die linke Bildhälfte läßt eine große Vertrautheit mit allen Einzelheiten solcher Orte religiöser Verehrung erkennen. Es ist natürlich nicht Zufall, daß gerade Basawan ausersehen war, diesen Kampf darzustellen, obgleich er sonst in der Reihe der 116 Bilder des Londoner Akbar-Namah-Fragmentes keine der zahlreichen Schlachtenkompositionen entworfen hat; kein anderer mag so wie er die Fähigkeit besessen haben, indisches Leben zu gestalten, der ja auch die wichtigsten Blätter des Razm-Namah geschaffen hat. Er kannte es in jeder seiner Äußerungen, und solche Kämpfe zwischen hinduistischen Sekten dürfte zu Akbars Zeiten ebenso wenig selten gewesen sein, wie sie dies noch heute sind. In dem etwas grotesken Kampfe zwischen den Kur und Pur spiegelt sich übrigens irgendwie eine Erinnerung wieder, an den großen Krieg der sagenhaften Vorzeit zwischen den Kauravas und Pandavas, von deren Ahnen, Kuru und Puru, gerade die »Kur« und »Pur« ihre Herkunft ableiteten [1].

Wie sehr aber das Maha-Bharata, die epische Schilderung dieses Krieges einem Künstler wie Basawan vertraut gewesen sein muß, bezeugt die Tatsache, daß er die persische Übersetzung dieses Werkes mit den kühnsten Kompositionen ausgestattet hat [2]. Bis heute konnte nur eine sehr schwache Brücke gebaut werden zwischen der mittelalterlichen Malerei Indiens, — den Fresken von Ajanta, Ellura und Bagh — und der des Moghulhofes; denn nur wenige Denkmäler sind aus der Zeit zwischen dem achten und dem sechzehnten Jahrhundert erhalten geblieben [3]. Die Bilder des Razm-Namah lassen aber daran glauben, daß die Malkunst in Indien durch Jahrhunderte eine vielleicht sehr untergeordnete Rolle gespielt hat, daß das indische Genie hier aber nie versiegt sein kann. Es hat nur eines Anstoßes bedurft, um es in einem Basawan, aber auch in den Lal, Kesava, Daswanth wieder zu erwecken: der Anstoß war Akbar und seine Malschule.

Doch nicht im Razm-Namah sehen wir Basawans Schaffen in seiner vollkommensten Form. Das Blatt aus dem Baharistan läßt am deutlichsten erkennen, wie sehr er den Künstlern überlegen ist, die doch alle unter denselben Umständen lebten und wirkten. Seine Überlegenheit ist nicht nur eine äußerliche: sie zeigt sich vor allem im inhaltlichen Reichtum der Darstellung. Auch dieses Blatt ist eine Illustration einer bestimmten Textstelle: »Der Gelehrte Abu'l Abbas Qassab, — daß sein Gedächtnis geheiligt sei, — sah einen Dervish, der sein Kleid nähte.« »„Dieses Kleid ist dein Idol", sagte der Gelehrte zu ihm.« Eine weitere Betrachtung klärt über den Sinn dieser Worte auf: »Ein Sufi, der sich mit dem Nähen seines Kleides beschäftigt,

[1] Vergleiche J. Dowson, A classical dictionary . . ., London, 1928, Artikel: Puru, Kuru, Kauravas, Pandavas.

[2] Vergleiche Seite 56 dieser Arbeit.

[3] Die meisten auf leicht vergänglichem Material, wie Palmblättern hergestellten Malereien, sind besonders den klimatischen Einflüssen zum Opfer gefallen. Vergleiche E. Vredenburg, The Continuity of Pictoral Tradition in the Art of India, Rupam, Calcutta, Januar 1920. Die jüngsten Höhlenmalereien von Ajanta: zirka VIII. Jahrhundert. Fresken in Tempel zu Ellura: zirka VIII. Jahrhundert, da Tempel von Krisna II. (zirka 757 bis 783) gebaut wurde. Weitere Beispiele von Buchmalereien Indiens vor dem XVI. Jahrhundert: N. Ch., Mehta, Studies in Indian Painting, Bombay, 1926. A. Coomaraswamy, Geschichte der indischen und indonesischen Kunst, Leipzig, 1926.

handelt richtig, wenn er aus Armut näht; wenn ihn aber die Lust seine Hand bewegt, sind seine Stiche und seine Fäden nichts als Idol und der Gürtel des Ungläubigen«[1].

Basawan gibt den Augenblick wieder, da der gelehrte Mann seine frommen Gedanken äußert. Der Dervish schaut von seiner Arbeit auf und hört dem Gespräch seines Besuchers zu. Oberflächlich besehen, hat der Künstler nichts anderes gegeben, als was wir von seiner Hand und der anderer Maler häufig gestaltet finden: Männer, die in einem L'iwan hockend im Gespräche vertieft sind[2]. Aber wieviel mehr hat Basawan in diesem Bilde tatsächlich gegeben. Hier spricht nicht mehr der Hofkünstler zu uns, der ein Akbar-Namah mit prächtigen Darstellungen vom Leben am Hofe Akbars ausschmückt; hier sehen wir auch nicht mehr den Basawan des Razm-Namah wieder. Das Baharistan-Blatt läßt einen schlichten Menschen erkennen, dessen geläutertes Können nicht versucht, weltliches Leben oder phantasievolle Visionen wiederzugeben, sondern eine S t i m m u n g einzufangen, die allerdings nur der richtig wiederempfinden kann, der jemals im Orient den eigenartigen Reiz der Abgeschiedenheit an heiliger Stätte, z. B. in einem Moscheehof erlebt hat.

Basawan vermochte seine Komposition mit dieser Stimmung beschaulicher Weltabgeschiedenheit so sehr zu durchdringen, daß jede Einzelheit von ihr erfüllt ist, gleichgültig, ob es sich um Mensch, Tier, Pflanze oder leblose Dinge handelt. Man braucht daraufhin nur die Gruppe der Ziegen mit den unbesorgt säugenden Jungen, die im Geäst des Baumes an der Zisterne springenden Eichhörnchen, die Vögel im Hintergrunde betrachten, oder den schiefstehenden Krug rechts vom Tor, ja das Tor selbst, das ganz verlassen dasteht und auf dessen Dach ein Pfau stolz einherschreitet. In diesem Bilde hat Basawan ein Werk geschaffen, bei dessen Betrachtung man unwillkürlich an den begeisterten Ausspruch Abu'l Fazls gemahnt wird: ». . . Mehr als hundert Maler sind berühmte Meister geworden . . . D i e s i s t b e s o n d e r s b e i d e n H i n d u s w a h r ; i h r e B i l d e r ü b e r t r e f f e n u n s e r e V o r s t e l l u n g . M a n f i n d e t w a h r h a f t n u r w e n i g e a u f d e r g a n z e n W e l t , d i e d i e s e n M a l e r n g l e i c h k o m m e n«[3].

Man weiß über das Leben Basawans durch schriftliche Quellen so gut wie nichts. Aus seinen Werken im Akbar-Namah und Razm-Namah können wir schließen, daß er zu jenen Hindus gehört haben muß, die wohl mit dem Leben am Hofe Kaiser Akbars sehr vertraut gewesen sind, aber niemals den Kontakt mit dem eigenen Volke verloren haben. Das Blatt aus der Oxforder Baharistan-Handschrift gestattet vielleicht dem eigentlichen Wesen des Künstlers zunächst zu kommen: dieser Akkord von Linien und Farben muß von einer Persönlichkeit angestimmt worden sein, die ihre Erfüllung nicht in der Darstellung von Hof- und Staatsaktionen finden konnte, sondern in der liebevollen Hingabe an das Einzelne, dessen Gestaltung einem Ziele höherer Ordnung zu dienen hat: der Manifestation eigensten Erlebens. Damit hat aber Basawan die Schule, aus der er hervorgegangen war, überwunden; der Auftrag wurde für ihn nur zum Vorwand seines Schaffens. Es

[1] Nach Djami, Le Baharistan, traduit par Henri Massé, Paris, 1925; P. Brown, Indian Painting under the Mughals, pl. XXXV, vergleiche P. 122.

[2] Abb. 2. Zumeist sind es Horoskopsteller, die als besondere Gruppe innerhalb einer größeren Komposition erscheinen.

[3] Vergleiche Seite 67.

wird vielleicht späterhin möglich sein, das Werk des Künstlers in seiner zeitlichen Folge zu erfassen: das Baharistan-Blatt wird dann sicher an jenem Punkte angesetzt werden müssen, da Basawans Schaffen zu höchster Reife gelangt war. In einem solchen Werke läßt er seine Zeitgenossen weit zurück und weist auf Kommendes hin, das er wohl selbst kaum erlebt haben wird. Sein Name soll noch in einer Handschrift auftauchen, die im 49. (Regierungs-) Jahr Akbars, also 1603 beendet worden war [1]. Nach dem Tode des Kaisers folgte dessen Sohn Jahangir [2] auf dem Throne. Das Fehlen jeglicher schriftlicher Zeugnisse und bezeichneter Bilder führt zur Annahme, daß Basawan unter diesem ebenfalls sehr kunstfreudigen Fürsten nicht mehr tätig gewesen ist, sei es, daß er sich, einer neuen Künstlergeneration weichend, zurückgezogen hatte, sei es, daß er bald nach der Jahrhundertwende gestorben war. In den Werken dieser hervorragenden Persönlichkeit hat die Moghul-Malerei ihre erste Blüte erlebt; andere Menschen sind dazu berufen, sie im neuen Jahrhundert zu weiteren Höhen zu führen.

[1] British Museum, Or. 1362. Bemerkungen über das Leben und Wesen einiger Sufis und Heiligen. Datum: Agra, im 49. Jahr Akbars (a. h. 1012 = a. d. 1603). Darunter: »Geschrieben für die Bibliothek Akbars von Abdul-Kanim Katib, genannt: Anmar-i Kalam Akbarshahi.

[2] Geboren als Prinz Salim, 1569. Regiert 1605 bis 1627.

Bibliographie.

(Verzeichnis der in dieser Arbeit angeführten Werke und Einzelstudien.)

Abdu-'l-Qadir iben-i-Mulukshah, Muntakhabu-t-tavarikh, Calcutta, 1925.
Abu'l-Fazl 'Allami, Ayin-i-Akbari, transl. by H. Blochmann, Calcutta, 1873—94
The Akbarnama of Abu-l-Fazl, transl. by H. Beveridge, Calcutta, 1904.
(Th. W. Arnold), L. Binyon & . . ., Court Painters of the Grand Moguls, London, 1922.
Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910, München, 1912.
The Babur-Namah, transl. by J. Leyden & W. Erskine, London, 1826.
Mémoires de Babur, trad. par Pavet de Courteille, Paris, 1871.
Biblia Sacra, Hebraice, Chaldaice, Graece & Latine . . . . Plantinus Exud. Antwerpiae (Antwerpen, 1568/73).
L. Binyon & Th. W. Arnold, Court Painters of the Grand Moguls, London, 1922.
L. Binyon, Poems of Nizami, London, 1928.
P. Brown, Indian Painting under the Great Mughals, Oxford, 1924.
Bulletin de la Société francaise de Reproduction des Manuscrits à Peintures, Paris, 1926.
Catalogue of an Exhibition of Persian Paintings . . . held at the Galleries Demotte Inc. (New York), compiled by E. Blochet (Undatierter Privatdruck).
Catalogue of the Arabic & Persian Mss. in the Oriental Public Library at Bankipore, Vol. VII, Patna, 1921.
A. Coomaraswamy, Geschichte der indischen und indonesischen Kunst, Leipzig, 1926.
Djami, Le Baharistan, traduit par Henri Massé, Paris, 1925.
J. Dowson, A classical Dictionary, London, 1928.
H. Glück, Die indischen Miniaturen des Hamzae-Romanes, Wien, 1925.
H. Goetz, Bilderatlas zur Kulturgeschichte Indiens in der Großmoghul-Zeit, Berlin, 1930.
H. Goetz, Epochen der indischen Kultur, Leipzig, 1929.
H. Goetz, Kostüme und Moden an den indischen Fürstenhöfen (Jahrbuch der asiatischen Kunst), Leipzig, 1924.
H. Goetz, Die Malschulen des Mittelalters und die Anfänge der Moghul-Malerei (Ostasiatische Zeitschrift), Berlin, 1926.
(H. Goetz), E. Kühnel, & . . ., Indische Buchmalereien aus dem Jahangir-Album, Berlin, 1924.
J. Griffiths, The Paintings of the Buddhist Cave Temples of Ajanta, London, 1896—97.
Gul-Badam Begam, The History of Humayun, transl. by A. S. Beveridge, London, 1902.
Th. H. Hendley, Memorials of the Jeypore Exhibition 1883, Vol. IV. The Razm-Namah, London, 1884.
Cl. Huart, Les Calligraphes et les Miniaturistes de l'Orient musulman, Paris, 1908.
E. Kühnel, Miniatur-Malerei im islamischen Orient, Berlin, 1923.
E. Kühnel & H. Goetz, Indische Buchmalereien aus dem Jahangir-Album, Berlin, 1924.
P. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin, 1911.
R. v. Marle, The Development of the Italian Scholls of Painting, Vol. VIII, Gentile, Pisanello & late Gotic Painting in Central & South Italy, Hague, 1927.
F. R. Martin, Miniature Painting and Painters of Persia, India & Turkey, London, 1912.
N. Ch. Mehta, Studies in Indian Painting, Bombay, 1926.
Father Monserrates Account of Akbar, transl. & edited by Rev. S. J. Hosten (Journal & Proceedings of the Asiatic Society of Bengal, Vol. VIII, Nr. 5/6), Calcutta, 1912.
F. A. Noer, Kaiser Akbar, Leiden, 1881.
G. K. Nagler, Die Monogrammisten, München, 1863.
Ch. Rieu, Supplement to the Catalogue of the Persian Manuscripts in the British Museum, London, 1895.
M. Rooses, Christophe Plantin, Anvers, 1882.
F. Sarre & H. Trenkwald, Der altorientalische Teppich, Wien, 1929.

G. Soulier, Les influences orientales dans la peinture toscane, Paris, 1924.
V. A. Smith, Akbar the Great Mogul, Oxford, 1917.
V. A. Smith, A History of Fine Art in India & Ceylon, Oxford, 1911.
W. Staude, Le paysage dans l'Akbar-Namah (Revue des Arts asiatiques), Paris, 1928.
W. Staude, Muskine (Revue des Arts asiatiques), Paris, 1929.
W. Staude, Abd-us Samad, der Akbar-Maler und das Millionenzimmer in Schönbrunn (Belvedere), Wien, 1931.
W. Staude, Besprechung von: L. Binyon und J. V. S. Wilkinson, The Shah-Namah of Firdausi (Belvedere), Wien, 1931.
I. Stchoukine, La peinture indienne à l'époque des Grands Moghols, Paris, 1929.
I. Stchoukine, Miniatures indiennes du Musée du Louvre, Paris, 1929.
J. Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften, Wien, 1926.
Shah Navaz Khan, Ma 'athiru'l Umara, transl. by H. Beveridge, Calcutta, 1911.
Tuzuk-i-Jahangiri, transl. by A. Rogers & H. Beveridge, Calcutta, 1913.
Thieme-Becker, Allgem. Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig.
(H. Trenkwald), F. Sarre & . . ., Der altorientalische Teppich, Wien, 1929.
E. Vredenburg, The Continuity of Pictorial Tradition in the Art of India (Rupam), Calcutta, 1920.
G. Warner, Decriptive Catalogue of Illuminated Manuscript in the Library of C. W. Dyson Perrins, Oxford, 1920.
J. V. S. Wilkinson (L. Binyon), The Shah-Namah of Firdausi, Oxford, 1931.

Eine umfassende Bibliographie der Werke, welche die gesamte indische Malerei zur Zeit der Großmoghulen betreffen, siehe: I. Stchoukine, La peinture indienne à l'époque des Grands Moghols, Paris, 1929.

Verzeichnis der in dieser Arbeit erwähnten Künstler[1].

Seiten

Abd-us Samad 6, 58, 59, 61, 62, 63, 65, 69
Asi 25
Asi, Bruder Miskinas 27

Basawan . . . . . 5, 6, 13, 14, 15, 16. 18, 19, 20—31, 33, 35, 38, 39, 40—47, 49, 51, 53, 56, 57, 58, 59, 60—64, 66, 67, 69, 70—72
Behzad 59, 63, 66
Bhim Gujarati 16, 22, 28, 30
Bhura 16, 21, 22, 30

Daswanth (Dasavanta) 23, 29, 57, 58, 60, 62, 66, 74
Dharm Das 16, 22, 27, 28, 30
Dhasnun 49

Farrukh (der Kalmüke) 67

Ibrahim Kahar 33
Ikhlas 24

Jaganath 17
Jagjiwan 12, 28

Kanha 27
Kesava 74
Kesava Dasa 70
Kesu Das 70
Kesu Kalan 30
Khem Karan 62

Lal . . . 13, 18, 19, 20, 23, 25, 30, 31, 32, 44, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 53, 56, 62, 67, 74

Madhu Kalan 11
Mah Muhammed 45
Mani 49
Mansur 18, 20
Mir Sayyid 'Ali 22, 63, 65, 69
Miskina . . 12, 13, 15, 20, 25, 28, 32, 33, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 66, 67, 71
Mukund 18, 19, 20, 24, 62

Naman 18, 20
Nana 30

Param jiu Gujarati 18, 20
Paras 13

Sankar 20
Sanwal Das 17
Sanwalah 13
Sarwan 13, 33, 40

Tara Chand Khwas 17
Tara Kalan 5, 25, 27, 37, 40, 72
Thura 13
Tulsi 43
Tulsi Khurd 12, 13

[1] Künstler mit gleichen Namen sind zumeist durch folgende Beifügungen unterschiedlich bezeichnet: khurd = der Jüngere, kalan = der Ältere. (Beispiel: Kesu Kalan im Gegensatz zu Kesu Khurd.)

Verzeichnis der Illustrationen.

Abb. 1. Dastan-i Amir Hamza (Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien), Der wunderbare Ritt Zumurrud Shahs; unbezeichnet [1].

Abb. 2. Geschichte der Mongolen des Rashid-al Din (Sammlung Demotte, Paris), Die Geburt des Gazan-Khan; Entwurf: Basawan; Ausführung: Bhim Gujarati; Bildnisse: Dharm Das.

Abb. 3. Baharistan des Jami (Bodleian Library, Oxford, Ell. 254, Fol. 9), Der Gelehrte Abu'l Abbas Qassab im Gespräch mit einem Dervish; bezeichnet: Basawan.

Abb. 4. Darab-Namah [2] (British Museum, Or. 5615, Fol. 34r), Ankunft einer Prinzessin; bezeichnet: Basawan.

Abb. 5. Akbar-Namah (Victoria- & Albert-Museum, London, 2-1896 (I. S.), 18/117, Original-Folio 98 [3]); Akbar auf der Tigerjagd bei Nawar; Entwurf Basawan; Ausführung: Sarwan.

Abb. 6. Akbar-Namah (17/117, Or.-Fol. 97), zu Abb. 5; Entwurf: Basawan; Ausführung: Tara Kalan [4]; Bildnisse: Basawan.

Abb. 7. Akbar-Namah (62/117, Or.-Fol. 140), Akbar in der Sannyasi-Schlacht; Entwurf: Basawan; Ausführung: Asi, Bruder Miskinas.

Abb. 8. Akbar-Namah (61/117, Or.-Fol. 139), zu Abb. 5; Entwurf: Basawan; Ausführung: Tara Kalan.

Abb. 9. Akbar-Namah (77/117, Or.-Fol. 164), Akbar auf seiner Wallfahrt nach Ajmir; Entwurf: Basawan; Ausführung: Nand Gwaliari [5].

Abb. 10. Akbar-Namah (23/117, Or.-Fol. 104), Akbar im Heiligtum von Ajmir; Entwurf: Basawan; Ausführung: Ikhlas; Bildnisse: Kanha.

Abb. 11. Akbar-Namah (22/117, Or.-Fol. 103), Akbars Abenteuer auf dem Elephanten Hawai; unbezeichnet [6].

Abb. 12. Akbar-Namah (21/117, Or.-Fol. 102), zu Abb. 11; Entwurf: Basawan; Ausführung: Chatra.

Abb. 13. Akbar-Namah (72/117, Or.-Fol. 158), Kanonentransport bei der Belagerung von Ranthambhor (Rajputana); Entwurf: Miskina; Ausführung: Paras.

Abb. 14. Akbar-Namah (29/117, Or.-Fol. 109), Bestrafung Adham Khans, des Mörders Atgah Khans; Entwurf: Miskina; Ausführung: Sankar; Bildnisse: Miskina.

Abb. 15. Akbar-Namah (67/117, Or.-Fol. 152), Belagerung von Chitor (1567); Entwurf: Miskina; Ausführung: Thura.

Abb. 16. Akbar-Namah (66/117, Or.-Fol. 151), zu Abb. 15; Entwurf: Miskina; Ausführung: Sarwan.

Abb. 17. Akbar-Namah (46/117, Or.-Fol. 127), Szene von der Erbauung eines Forts der Burg von Agra (1565); Entwurf: Miskina; Ausführung: Tulsi Khurd [7].

Abb. 18. Akbar-Namah (45/117, Or.-Fol. 126), Szene von der Erbauung der Burg von Agra [8]; Entwurf: Miskina; Ausführung: Sarwan.

---

[1] Über den mutmaßlichen Künstler vgl. Seite 60.

[2] Die Geschichte Darabs (Darab-Darius, vgl. Enz. d. Isl., Vol. I, p. 959r).

[3] Diese und die folgenden Abbildungen geben Illustrationen aus dem Akbar-Namah-Fragment im Victoria- & Albert-Museum wieder, so daß wir, um Wiederholungen zu vermeiden, nur die Inventarnummer angeben und die originale Blattbezeichnung, die der ursprünglichen, textmäßigen Reihenfolge der Illustrationen entspricht.

[4] Kalan bezeichnet den älteren von zwei Künstlern gleichen Namens.

[5] Gwaliari ist eine Herkunftsbezeichnung, — der Künstler stammt somit aus Gwalior, — die Nand von einem Künstler gleichen Namens unterscheiden soll, der als Nand, Sohn des Ram Das bezeichnet wird.

[6] Vgl. Abb. 12 und Seite 51: Basawan hat wahrscheinlich auch dieses nicht bezeichnete Blatt geschaffen. Vgl. auch die übrigen Doppelblätter.

[7] Khurd bezeichnet den jüngeren von zwei Künstlern gleichen Namens.

[8] Abb. 17 und Abb. 18 können als Doppelblatt angesehen werden.

Abb. 19. Akbar-Namah (101/117, Or.-Fol. 194), Akbar im Gebet am Ufer des Indus vor seiner Reise nach Bengalen (1572); Entwurf: Lal; Ausführung: Nand, Sohn des Ram Das [9].

Abb. 20. Akbar-Namah (102/117, Or.-Fol. 195), Daud Shah, König von Bengalen, wird auf Befehl Husain Quli Khans hingerichtet (1576); Entwurf: Lal; Ausführung: Param jiu Gujarati [10].

Abb. 21. Akbar-Namah (76/117, Or.-Fol. 161), Einnahme einer Festung; Entwurf: Lal; Ausführung: Sankar.

Abb. 22. Akbar-Namah (32/117, Or.-Fol. 112), Tarkhan Diwana unterwirft sich Husain Quli Khan (1563); Entwurf: Lal; Ausführung: Naman; Bildnisse: Mukund.

Abb. 23. Akbar-Namah (107/117, Or.-Fol. 180), Akbars Schlacht bei Sarnal (1572); Entwurf: Lal; Ausführung: Sanwalah.

Abb. 24. Akbar-Namah (106/117, Or.-Fol. 179), zu Abb. 23; Entwurf: Lal; Ausführung: Babu Naqqash [11].

Abb. 25. Akbar-Namah (109/117, Or.-Fol. 182), Sieg Qutbuddin Khan über Muhammed Husain Mirza (1572); Entwurf: Lal; Ausführung: Mani.

Abb. 26. Akbar-Namah (108/117, Or.-Fol. 181), zu Abb. 25; Entwurf: Lal; Ausführung: Dhasnun.

Abb. 27. Akbar-Namah (114/117, Or.-Fol. 197), Mirza Shahrukh vor Akbar; Entwurf: Miskina; Ausführung: Sarwan; Bildnisse: Madhu [12].

Abb. 28. Akbar-Namah (86/117, Or.-Fol. 176), Bau von Fathpur Sikri; Entwurf: Tulsi Kalan [13]; Ausführung: Bhawani.

Abb. 29. Akbar-Namah (63/117, Or.-Fol. 146), Die Gefangennahme Bahadur Khans (1567); Entwurf und Ausführung: Kesu Kalan; Bildnisse: Chatar Muni.

Abb. 30. Akbar-Namah (104/117, Or.-Fol. 184), Die Niederlage Mirza Ibrahim Husains durch die kaiserlichen Truppen; Entwurf: Tulsi Kalan; Ausführung: Banwari.

Abb. 31. Akbar-Namah (14/117, Or.-Fol. 94), Schlüsselübergabe durch den Gouverneur der Festung Gagram; Entwurf: bezeichnet: Madhu Kalan.

Abb. 32. Akbar-Namah (80/117, Or.-Fol. 165), Geburtsfest des Prinzen Murad (1570); Entwurf: Bhura; Bildnisse: Basawan.

Abb. 33. Akbar-Namah (112/117, Or.-Fol. 187), Husain Quli Khan führt Gefangene vor, die in Tierfelle gehüllt sind (1573); Entwurf: Basawan; Ausführung: Mansur.

---

[9] Durch diese Beifügung unterscheidet sich der Maler Nand von einem Künstler gleichen Namens, der aus Gwalior stammt. (Vgl. Seite 81.)

[10] Param stammt dieser Bezeichnung nach aus Gujarat. Herkunftsbezeichnungen sind leider sehr selten.

[11] Naqqash-Maler.

[12] Der Bezeichnung nach wurden nur acht Köpfe von Madhu ausgeführt.

[13] Kalan = der Ältere.